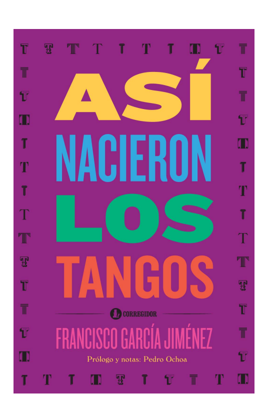

ASÍ
NACIERON
LOS
TANGOS
CORREGIDOR
FRANCISCO GARCÍA JIMÉNEZ
Prólogo y notas: Pedro Ochoa



FRANCISCO GARCÍA JIMÉNEZ

ASÍ NACIERON
LOS TANGOS

Prólogo y notas
Pedro Ochoa

García Jiménez, Francisco
Así nacieron los tangos / Francisco García Jiménez; comentarios de Pedro Olgo Ochoa; prólogo de Pedro Olgo Ochoa. 1ª ed.
- Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Corregidor, 2019.
Libro digital, EPUB (Biblioteca de poesía; 3)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-05-3223-5

1. Tango. 2. Letras de Tango. 3. Historia de la Música. I. Ochoa, Pedro Olgo, com. I. Obieta, Adolfo de, prolog. II. Título
CDD 780.904

ISBN edición impresa: 978-950-04-3160-3

Diseño de tapa:
Ezequiel Cafaro

Rodríguez Peña 452 (C1020ADJ) Bs. As.
corregidor.com
corregidor@corregidor.com
Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Libro de edición argentina.

Digitalizado en EPUB v3.2 por DigitalBe© (Junio/2019)

InclusivePublishing - Este ebook cumple con la Recomendación Técnica de

Accesibilidad para lectores con capacidades visuales, auditivas, motrices, y cognitivas diferentes.

Índice

Mi noche triste
La cumparsita
La payanca
Lunes
Entrada prohibida
Muñequita
Milonguita
Mano a mano
Chiqué
Zorro gris
El pañuelito
A la Gran Muñeca
La copa del olvido
Patotero sentimental
Buen amigo
Organito de la tarde
El once
A media luz
Canaro en París
Galleguita
Recuerdo
Amurado
Trago amargo
¡Siga el corso!
Caminito
El ciruja
¿Por dónde andará?
¡Leguisamo solo!
Adiós, muchachos
Esta noche me emborracho
Alma en pena
Mi dolor

PRÓLOGO

Esta es en efecto la historia de cómo nacieron 65 tangos. El planteo es válido. Los relatos son amenos. Los tangos, famosos. Cada uno de esos tangos nos lleva a recorrer ambientes de la ciudad y a presenciar el retrato de sus creadores. Si sólo fuera eso, este libro estaría justificado. Desde luego es atractivo desde el punto de vista editorial o periodístico, lo que no es casual, porque estos relatos fueron publicados originalmente en forma de columna semanal en el diario *El Día*, de La Plata, a partir de diciembre de 1963. La idea tiene “gancho”, al punto de que, con el mismo criterio, José Gobello publicará en 1976 *Conversando tangos* y Oscar del Priore junto con Irene Amuchástegui, *Cien tangos fundamentales* en 1998. *Así nacieron los tangos* fue creador entonces de un género literario.

Pero su interés se magnifica a la luz de la biografía de su autor.

Incluso para quienes no son frecuentadores del tango, son conocidos los versos “Blanca palomita que pasas volando/ rumbo a la casita donde está mi amor” (*Palomita blanca*), “Mariposita,/ muchachita de mi barrio,/ te busco por el centro/ te busco y no te encuentro” (*Mariposita*) o “¡Al saber le llaman suerte!/ yo aprendí viendo trampearme” (*Suerte loca*). El aficionado al tango reconocerá sin esfuerzo “bailongo de los domingos/ por vos ni he vuelto a los pingos” (*Bailongo de los domingos*) “Un catedrático escarba su bolsillo/ pa’ ver si un níquel le alcanza pa’ un completo...” (*Lunes*).

Francisco García Jiménez nace en Buenos Aires el 22 septiembre de 1899. Escritor, poeta, autor teatral, periodista, su recuerdo perdura a través de sus letras de tangos.

La primera, con música del violinista Rafael Tuegols, es *Zorro gris*. Es

de 1920, así que tenía no sesenta ni treinta sino precoces veinte años el que escribió: "cuántas noches fatídicas de vicio/ tus ilusiones dulces de mujer,/ como las rosas de una loca orgía/ las deshojaste en el cabaret".

Entre las más conocidas, siguen *Príncipe* (1924, con música de Anselmo Aieta y Rafael Tuegols), *Suerte Loca* (1925, Anselmo Aieta), *La última cita* (1925, Agustín Bardi), *Barrio pobre* (1926, Vicente Belvedere), *Siga el corso* (1926, Aieta), *Bajo Belgrano* (1926, Aieta), *Lunes* (1927, José Luis Padula), *Carnaval* (1927, Aieta), *Alma en pena* (1928, Aieta), *Entre sueños* (1928 Aieta y Juan Polito), *Palomita blanca* (vals, 1929, Aieta), *Prisionero*, (1929, Aieta), *Alguna vez* (1930, Discépolo), *Farolito de papel* (1930, Mario y Teófilo Lespés).

Llegamos a 1930, García Jiménez recién entra en sus primeros treinta años. Varios de sus tangos vienen de ganar premios en los concursos de la Casa Max Glücksmann. Carlos Gardel le grabó 18 letras.

Entre tanto, fue también autor teatral, en una época en la que los tangos se creaban para el teatro, o alcanzaban el éxito a través del teatro o inspiraban su título en los de obras de teatro. Entre sus obras se destacan Escalera real, *En el abismo*, *El muerto que yo vendí... goza de buena salud*, *El más feliz de los maridos*, *Capelletti*, *Ahora va a ser la nuestra*, *Vicio*, *prudencia y virtud*. Su conocimiento directo del teatro se vuelca en este libro, estableciendo en casos concretos dicha asociación entre tango y teatro.

En 1933 gana un concurso de cuentos para escritores de América Latina organizado por el diario *La Prensa* y gracias al premio comienza a colaborar frecuentemente en el diario, sobre todo en el suplemento de los domingos, que quizás algunos recuerden todavía porque tenía la particularidad de que se imprimía en sepia.

Pasará la década del treinta, la década de los cantores, llegará de edad de oro del cuarenta, y García Jiménez seguirá creando letras que se volverían canciones clásicas: *Ya estamos iguales* (1934, Aieta), *Mariposita* (1941, Aieta), *La carreta* (1943, José y Luis Servidio), *Bailongo de los domingos* (1943, Oscar Arona), *Malvón* (1944, Oscar Arona), *Rosicler* (1946,

José Basso), *Tiempo* (1946, Osvaldo Ruggiero), *Anteayer* (1952, José Basso).

Estas son sus composiciones más conocidas. Pero en los registros de SADAIC constan 197 obras, en colaboración con importantes músicos como Aníbal Troilo, Miguel Caló, Carlos Di Sarli, Julio De Caro, Edgardo Donato, Ricardo Tanturi, Sebastián Piana, José Dames, José Basso y muchos otros menos famosos. También puso música a *La enmascarada*, de Paquita Bernardo, que grabó Gardel. Por fuera del tango, la nómina incluye un compositor especializado en música para cine, el español José Vázquez Vigo, y un músico bien criollo pero de formación académica europea, Carlos Guastavino. En colaboración con Guastavino y Ernesto Galeano creó en 1939 la *Canción del estudiante* que, aunque ya no se canta mucho, sigue siendo la canción oficial de los estudiantes argentinos.

El teatro criollo, urbano y tanguero de principios del siglo veinte, que García Jiménez ayudó a construir, desemboca naturalmente en el cine sonoro. Entonces escribe, en colaboración con Enrique Cadícamo, el argumento de *La historia del tango* (Manuel Romero, 1949); en el mismo año, el libro para *Se llamaba Carlos Gardel* (León Klimovsky) y, en colaboración con José María Contursi, para *Mi noche triste* (Lucas Demare, 1951).

García Jiménez ocupó un lugar de privilegio como observador y protagonista de la historia del tango. Por su incorporación juvenil al medio del tango, conoció sus orígenes o por lo menos tuvo contacto con los primeros cultores. Se relacionó con los músicos y cantores, empezando por Gardel, con quien tuvo una relación estrecha. Fue de los primeros letristas de la Guardia Nueva, pisándole los talones a Pascual Contursi y Celedonio Flores. Como letrista y al mismo tiempo dramaturgo, estuvo directamente relacionado con el mundo artístico de su tiempo. Muere el 5 marzo de 1983, así que disfrutó de una larga vida que le permitió escribir sus recuerdos y seguramente reflexionar y elaborar conclusiones con perspectiva histórica.

Este es posiblemente su libro más conocido. Fue publicado por Losada en 1965 reuniendo, como decíamos, una serie de artículos escritos

para el diario *El Día* de La Plata. En 1980 Corregidor lo reedita con el agregado de dos capítulos nuevos.

En el mismo estilo, en la frontera entre el testimonio, la evocación y el ensayo histórico, publicó *Memorias y fantasmas de Buenos Aires*, *El tango-Historia de medio siglo-1880/1930*, *Carlos Gardel y su época*, *Estampas de tango*, *Vida de Carlos Gardel* (relato autobiográfico de José Razzano).

Héctor Benedetti en su *Nueva historia del tango* de 2015 sintetiza que García Jiménez es "un historiador que vivió la época que cuenta pero a quien sería cuanto menos arriesgado creerle absolutamente todo", quizás por su "tendencia a mostrar lo excepcional como corriente". Es cierto. El propio autor reconoce en *Memorias y fantasmas de Buenos Aires* su íntimo anhelo: "Que estas memorias tengan vividez presencial y que sus condignos fantasmas recobren algo de su primordial condición corpórea". El autor, en el prólogo a la primera edición, confiesa que la idea original acerca de narrar el nacimiento de los tangos fue "escenificarlo y llevarlo a la pantalla de la televisión", es así que no falta entre sus páginas un componente de imaginación.

El libro está escrito en orden cronológico, empezando por los tangos más antiguos que han sobrevivido. En esos primeros artículos sobre todo, que tratan de hechos que sucedieron en un vago pasado mitológico, en efecto hay algo de fantasía. Para salvar algunas imprecisiones que aparecen, se agregaron en esta edición las notas al final de capítulo, al tiempo que, para preservar la vitalidad y el estilo poético del libro, se mantuvo el texto original de la segunda edición de 1980 y la última corregida por el autor. A medida que avanza la lectura, aparece el testimonio de primera mano. A partir de la década del veinte, García Jiménez escribe sobre hechos que presenció o que directamente protagonizó. Y hacia la segunda mitad, el libro se vuelve no sólo confiable sino irreemplazable. Hallamos transcripciones de testimonios que el autor escuchó de viva voz; o, mejor dicho, en íntima confidencia.

La decisión de ilustrar esta edición mayormente con carátulas de partituras tiene dos fundamentos. Primero, su belleza; segundo, su valor

documental. Aparte de ser el medio de difusión de la música, sobre todo antes del disco, la partitura es la materialización de eso intangible y espiritual que es la obra musical. Así lo entendieron los editores que se preocuparon por decorar las tapas con llamativas ilustraciones que siguen constituyendo un placer estético en sí mismo. (Hacia mediados del siglo XX decaerá el cuidado gráfico de las ediciones impresas.) Por otro lado la partitura ofrece muchísima información sobre la obra: establece la identidad de los autores, nos indica si tuvo letra, fija la forma original de la obra, a veces ayuda a determinar el año de publicación, informa sobre las costumbres y el medio social, las formas de producción y muchos otros datos que iremos detallando en los epígrafes.

Gran parte de las partituras que ilustran este libro pertenecen a la colección de la Academia Nacional del Tango. Agradezco a Santiago Álvarez, bibliotecario de la Academia, por la paciencia. Gracias también a Karina Caruso, de la biblioteca de Argentores. Y al Capitán Carlos A. Zavalla, Director del Buque Museo Fragata ARA Presidente Sarmiento, y a Carlos Mey, de la Fundación Histarmar, con quienes conversamos epistolarmente sobre *La morocha* de Villoldo.

Pedro Ochoa
enero de 2016

PRÓLOGO DEL EDITOR DE 1980

En atención al interés del público por la reedición de este libro, agotado desde años atrás con el sello de otra empresa editora, lo publicamos nuevamente hoy, previa una minuciosa revisión y ampliación efectuada por su autor.

Cúmplenos reiterar lo que dijo quien lo firma, al darlo a la estampa primigenia en 1965. Francisco García Jiménez se propuso hacer las biografías de diversos tangos que han obtenido favor permanente a lo largo de esa historia pintoresca de la música y la canción de nuestro pueblo; música y canción que nos identifica ante cualquier otro pueblo del mundo.

Describir la gestación y el estreno de un tango que después fue famoso involucra hacer la semblanza de sus autores, mostrarlos en sus quehaceres y sus inquietudes creadoras y, asimismo, resaltar los detalles más coloridos de la respectiva época ciudadana, la idiosincrasia de sus gentes y las condignas costumbres. Es lo que en este libro se hace en forma breve y sencilla, con liviana fórmula periodística; sin énfasis, pero con fervor.

Ponemos de nuevo en manos del público sesenta y cinco biografías de tangos perdurables. Tangos elegidos entre muchos otros de igual trascendencia, sin que en la selección hayan prevalecido –para el doble carácter de investigador y testigo que el autor de este libro ostenta con justicia– otras razones que las de aprovechar los recuerdos más vividos y las documentaciones más accesibles. Biografías que han sido escritas con el anhelo de satisfacer la noble curiosidad que el público siente por conocer vida y milagros de sus ídolos, esos amables ídolos que están

ahincados en su devoción por llano motivo de imagen y semejanza; los imponderables que caminan a su lado, con los pies en la tierra, conjugando ilusiones o desesperanzas espontáneamente; sin necesidad de especulaciones filosóficas para entenderse. Llevando el paso parejo, al mismo compás del andar natural, con la emoción compartida.

Que a fin de cuentas, es con ese andar y con esa emoción cómo se baila y se canta el tango.

EL EDITOR


Al Sr. Ricardo Segovia
EL ENTRERIANO
TANGO
PARA
PIANO
N. 1916
Por
A. Rosendo
ROPIEDAD RESERVADA
Edición E. E. PRÉLAT y Hno.
SANTA FÉ 2841—Sucursal SANTA FÉ 2080
Buenos Aires

Gracias al ex libris que figura en el ejemplar que se conserva en la Academia Nacional del Tango, sabemos que la partitura es de 1908 o anterior. Es la edición más antigua de la que se tiene noticia pero no se sabe el año de su impresión (la tradición dice que El Entrerriano fue estrenado en 1897). "Entrerriano" está escrito con una sola ere (como si fuera "entre riano") y la composición está firmada con el pseudónimo usual de Mendizábal: "A. Rosendo".

El entrerriano

Sobre el fin de siglo, el tango es segura clave de atracción en la nocturna vida alegre. El marco de arrabal sórdido se disuelve al ensancharse. La viñeta de sobresalto empieza a retroceder al dominio de la anécdota. El primitivo patio térreo de la pulpería corralera, el cuchillero que baila visteando y la "prienda" que revolea polleras almidonadas, sin dejar de pervivir, están superados en las etapas alcanzadas pronto por una melodía que gana con facilidad la entraña.

Las casas de baile –o "las casitas", en un lenguaje de entendimiento– donde el tango hace triángulo indisoluble con sexo y alcohol, se abren para clientelas de distintas categorías, según estén en la Ensenada o en Palermo; según admitan la timba "mistonga" y el riesgo de algún lío con puñaladita... o sean regidas por patronas duchas en contentar clientes de rumbo y evitar motivos de escándalo. En estas últimas "casitas" –que constituyen en cierto modo el paso anterior al cabaret importado– se sirven manjares y licores, no faltan concurrentes de avería (que aquí se cuidan de esconder las uñas), y hacen la fuerza del negocio los distinguidos habitués masculinos y las decorativas damiselas "sin compromisos".

Recorriendo el espinel

En las noches del caduco siglo diecinueve, cuando astrólogos y astrónomos venían anunciando el fin del mundo –que en las cháchara populares era "la fin"–, cada punto cardinal de Buenos Aires tenía un imán fiestero para calaveras consuetudinarios y para quienes, sin serlo, anduviesen "con ganas de guerra". A cada imantado lo esperaba la

coquetería cautivante de una mujer… con la bienvenida de un abrazo en un tango.

A "recorrer el espinel" de esas casas del radio porteño, iban los nocharniegos ocupando elásticas "victorias de plaza" con ruedas de llantas blancas y rayos amarillos, cuya yunta trotadora manejaba por lo común un moreno cochero de galerita gris y mazamorrera risa, que se sabía al dedillo todas las estaciones que debía hacer en su viaje hacia los cuatro puntos cardinales de lo equívoco.

Un pianista de campechana nombradía era siempre el gran sacerdote pagano que oficiaba el ritual tanguero en esos templetes de la farra corrida. Su feligresía giraba, entre "sentadas" y "medias lunas", alrededor del ara de su teclado. La índole reservada de las "casitas" ponía en su aptitud unitaria la responsabilidad filarmónica. Bastaban sus dedos y pies ubicuos para extraer de marfiles y pedales todo el sabroso e indispensable condimento musical. El "virtuoso" no tenía papel pentagramado en el atril. Las más de las veces era analfabeto para tal lectura, porque la música propia se la volcaba de adentro el repentino, y si era ajena la llevaba prendida al "óido" magnético.

Tanto los juveniles bailarines incansables como los apacibles oyentes obesos de las "casitas", tenían sus predilectos pianistas, que además ostentaban condignas credenciales en la creación tanguista. En lo de "la parda" Adelina, el sitial podía pertenecer a Bevilacqua, el del tango *Independencia*. En lo de Concepción Amaya, al pibe Roncallo, autor del *No crea, rubio*. En lo de "la china" Rosa tecleaba lindamente el "yony" Harold, uno de los poquitos que sabía leer en el pentagrama. En lo de Laura –calle Paraguay llegando a Centro América (hoy, Pueyrredón)– se floreaba Campoamor, con su crédito *La cara de la luna*, para "jailaifes" asiduos. En lo de María "la vasca" –calle Europa (hoy, Carlos Calvo) número 2721–, que en campanillas no le iba en zaga a la anterior, el morocho Rosendo Mendizábal (1868-1913) refirmaba la potestad del tango con su flamante y consagratoria composición que es el tema de esta evocación.

“Se lo dedico, señor”

En esas tenidas de vicios caros y livianos amoríos, la fama de Mendizábal se había afincado primero por su manera inimitable de tocar las milongas en el piano, manejando una zurda generosa de bordones. Cuando sus dedos corrían como tarántulas por las teclas, el piso tornábase terreno prohibido para los lerdos y predio exclusivo de los firuleteros. Hasta que una noche de 1897, el moreno pianista realiza una trasmutación chisporroteante de compases. Embravecido pirotécnico del teclado, Rosendo se lanza a unos entrecruzados fuegos de artificio. Plantea y resuelve la composición viril, sin flojeras ni resuellos. De una hebra tomada y retomada de punta a punta, sin solución de continuidad, estremeciendo los cimientos de la casita de la calle Europa, desde la cancela de hierro calado en arabescos, hasta los macetones floridos del traspatio.

En la alta noche de la farra, el tango arrollador es un trampolín hacia el disloque. Un señorón hacendado del litoral, cuya periódica presencia de manirroto concita las mayores atenciones de la vasca María, pone el remache dorado a los aplausos y exclamaciones aprobatorias:

—¡Bravo, Rosendo! ¡Qué tangazo le ha salido!

—Se lo dedico, señor –dice el moreno, con amplia sonrisa.

—¡Muy bien, negro! –salta la avispada vasca–. Le pones de nombre *El entrerriano*.

El hacendado asiente, halagado por el homenaje. De su billetera sale un “canario” (¡aquel papel de cien, tan rendidor como el de cien mil de hoy!) que va a alegrar el fláccido bolsillo de Rosendo.

Los dedos múltiples de este repiten la orgía de compases. Oírlo es una gloria. Mendizábal hace vibrar el teclado, levantando a los muertos y empujando a bailar a los paralíticos. Ya nació y tiene nombre su tangazo. Es *El entrerriano*, desde esa noche y para siempre.



La tradición quiere que Don Juan fue creado entre 1898 y 1900. La ilustración de la segunda edición de la partitura, realizado por E. Caviglia, está fechada en 1910. Lleva la letra de Podestá y es una edición de "propiedad reservada" del autor. Es decir que la autogestión en el

tango no es cosa nueva. Lamentablemente no tenemos noticia de que se hayan conservado ejemplares de la primera edición.

Don Juan

Dentro de lo que me permite el espacio, quiero aprovechar esta crónica para hacer una referencia más o menos circunstanciada del local que los porteños del 900 llamaron “lo de Hansen”, con llana elipsis.

Sintetizaré el comienzo de una nota de Ricardo M. Llanes, cordial evocador del pasado de Buenos Aires, en el libro y el periodismo: “En los últimos años del siglo pasado, y en los primeros del presente, la entrada principal a los jardines del Parque Tres de Febrero y a sus construcciones –una de ellas, la del Pabellón de los Lagos– eran los Portones de Palermo, a los que la voz corriente ubicaba con solo decir los Portones. Su conjunto no guardaba un estilo puro ni definido, pues así como presentaba elementos clásicos, dejaba ver otros barrocos. Con todo, los Portones daban una de las notas elegantes y de buen gusto, y tanto que, con un poco de imaginación, resultaban hermosos, con la donosura de lo versallesco. Y ahora la memoria se complace en reflejarnos aquella impresión cuya imagen ha permanecido inalterable: éramos niños, y en compañía de nuestros padres acabábamos de tomar el té en el Restaurante del Parque Tres de Febrero...”.

Hasta aquí, no más, mi estimado amigo Llanes. Ha puesto usted el dedo en la llaga, para lo que a mí me interesa contarles a los lectores de esta crónica.

Tardes inofensivas y noches entreveradas

Ese Restaurante del Parque Tres de Febrero (situado en el actual cruce de las avenidas Sarmiento y Figueroa Alcorta) donde se tomaban los inofensivos y “chics” tés de la tarde, al borde mismo de un tradicional paseo de coches por el bosque, era precisamente “lo de Hansen” en las noches entreveradas de ese tiempo. Estaba dentro de los que fueran extensos dominios de Juan Manuel de Rosas rodeando su posesión de San Benito de Palermo, que, a casi veinte años de Caseros, en 1870,

albergaría hasta 1892 al Colegio Militar y al anexo regimiento 1º de artillería. Lo cual sembró allí una profusión de ranchos habitados por las mal afamadas “chinas cuarteleras”. Sobre el comienzo del nuevo siglo, la augural afición al deporte por parte de algunas figuras distinguidas de la época y la predilección que mostraron por el lugar las damas y los niños, varió su fisonomía. El Hipódromo Argentino, el Velódromo, el circuito de bicicletas K.D.T., los senderos para jinetes y el “skating” del Pabellón de las Rosas, formaron un jalonado contorno que iba desde la avenida Alvear (hoy, del Libertador) hasta las callejuelas del bosque.

Pero si el lugar había cambiado con la práctica del “sport” en horas diurnas, se tornó en la noche el punto de cita para bailar tango y hacer bulla, dos fórmulas prácticas en las cuales entraba por mucho la indispensable dosis de audacia. Los apacibles refrigerios que de mañana y de tarde despachaba el sueco J. Hansen en su restaurante, y los que en análoga forma se servían en el recreo Belvedere –próximo al Velódromo– y en los pintorescos locales llamados El Tambito y El Quiosquito, adquirieron en la nocturnidad la encendida promoción alcohólica y las competencias amatorias y danzantes de parroquianos de opuestas categorías.

En muy especial modo, la jarana escandalosa le perteneció a las glorietas de Hansen, ornadas de farolitos de colores, donde se bailaba al son de las orquestillas más duchas en el tango “canyengue”. Dice Manuel Castro –otro agudo memorista del Buenos Aires de antes–: “Nunca vimos bailes de concurrencia más abigarrada y dispar: endomingadas chinitas de los alrededores y rubias francesas del Royal o el Petit Salón, milicos y cosacos de los cuarteles vecinos en traje de particular, pesados arrabaleros y niños bien”.

Hasta la medianoche, esos pesados y esos niños se repartían por otros lugares de la ciudad donde se bailaba el tango; pero luego, en la alta noche, eran las glorietas de Hansen las que recogían a los dispersos “seguidores”, mezclando “patota” elegante y. “barra” compadrona.

Solo el anuncio perentorio del lucero del alba apagaba en Hansen el ascua ardiente del ruidoso festejo; de los amores “fáciles”, que son, por paradoja, los más dificultados por celos y recelos; de la competencia tanguista, a la que, en el tiempo a que me refiero, ponía sabroso ingrediente musical el trío del violinista Ponzio (1885-1934) –o sea, “el pibe” Ernesto, mil veces mentado–, con “el tano” Vicente Pecce en la flauta y “el cieguito” Aspiazú en la guitarra.

El gallardete sonoro de Hansen

Contertulio de arrastre, en esas noches, era don Juan Cabello, hombre ubicuo, de gran ascendiente, de criolla sutileza, que sabía darse con los dos juegos de la baraja social y vencía cualquier resistencia con su doble facultad de hacerse simpático y temido. A ese personaje dedicó el pibe Ernesto un tango de remachados compases, que obtuvo el unánime favor de la efervescente clientela de Hansen. Por de contado que se tituló *Don Juan* y fue gallardete sonoro del reducto palermitano. Salpicada su melodía de esos muelles mecimientos sensuales y súbitos arrestos de roncador que siguen siendo hoy su fuerte atractivo, una letrilla incipiente que le acomodaron se aprontó para amagar y herir, como un chuzo parlero esgrimido por las dos clases entreveradas en el baile. Al elegante de pechera dura, le dedicaba este alarde:

Me yamo don Juan Cabeyo;
anoteseló en el cueyo…

Del bailarín compadrito tomó la fanfarrona personería:

En el tango soy tan taura
que cuando hago un doble corte
corre la voz por el norte
si es que m’encuentro en el sur…

El “fin de fiesta” de Hansen era el acostumbrado. Peleaban la “barra” y la “patota”. Fariñera legendaria contra boxeo importado. Había lastimados, por los dos bandos. Entre algún tirito al aire, se ahogaban gritos de mujeres; y en coches que tomaban dispares rumbos, se alejaban vociferando los antagonistas. Ponzio, Pecce y Aspiazú ponían a resguardo sus instrumentos y sus físicos. El sueco Hansen se hacía el ídem, dando explicaciones a la demorada autoridad complaciente… y allí no había pasado nada.

A la noche siguiente volverían a sonar con igual temple los tangos del trío, y las parejas entusiastas seguirían “sacándole viruta al piso”.



La partitura está dedicada al director de la orquesta que la estrenó, José Luis Roncallo.

El choclo

Cualquier paseo retrospectivo por las calles funámbulas del tango, debe culminar en una cita entrañable con Ángel Villoldo (1864-1919). Este hombre de mostachos tan frondosos como cortito chambergo, hizo de todo en su vida: desde changuero hasta músico, desde cuarteador de los "tránguays" de caballos hasta tipógrafo, desde payaso de circo a cronista de diarios. Lo mismo escribió la letra de La morocha –insospechablemente perdurable– que unas fugaces estrofas carnavalescas para la comparsa Los Nenes de Mamá Viuda. De este Ángel Villoldo, criollo él, derecho y tranquilo él, que actuó entre taitas sin ser taita y lo respetaron, debemos decir que si no fue el creador del tango-canción… fue por lo menos su profeta.

Juglar fuera de siglo

Villoldo llena, de singular manera, la transición de la melodía porteña en el albor del siglo. Sirvió el hombre, como va dicho, en muchas ocupaciones dispares; mas lo cierto es que en toda ocasión y en imponderable medida sirvió enteramente al lirismo popular de Buenos Aires, donde nació en 1864 y murió en 1919. Cuarteador en Barracas, desde el lomo de un pingo fornido, entre dos tarareos y una cinchada, le dio forma a un tango nuevo. Tocando una guitarra a la que acoplaba una varilla con una armónica que le alcanzaba a la altura de los labios, salía al tablado de un café-concierto boquense y les ofrecía a los heterogéneos parroquianos un tango de su cosecha, que enloquecidos de gusto le acompañaban con los pies en el piso y los puños en las mesas, mientras las camareras golpeaban las bandejas con los nudillos.

Tocaba el tango, lo cantaba y lo bailaba. Cuando en el allende mundo viejo ya estaba borrado todo eco milenario de los juglares, Buenos Aires, la joven, tuvo este juglar fuera de siglo. Con su guitarra, su armónica, su voz, su chiflido pícaro, sus piernas firuleteras y su imaginación pronta; con una errancia gemela a la de los organitos de Rinaldi-Roncallo, que le

daban ventilación de ciudad a sus propias melodías… Juglar de Cosmópolis, con el porte criollazo; con el mostacho afinado o caído –según vinieran las favorables o las contras–; con el chamberguito tirado apenas atrás. En una mano la guitarra, en la otra el platito. A voluntad, la propina… Juntando monedas para pucherear pero honorablemente. Cantaba su *Cantar eterno* (“Ay sí… Ay, no… Ámame mucho, que así amo yo…”) y hoy sabemos que no había hipérbole en el nombre del cantar. Daba por chirolas las primicias de lo inmortal.

“Danza criolla” para clientela de lujo

En 1903, Villoldo entona sus coplas y recita sus intencionadas prosas rítmicas desde el tabladillo del Concierto Varieté, en la calle Rivadavia al 1200 (“entrada libre y consumición obligatoria”). Entre un número suyo, uno de Pepita Avellaneda y otro del tirador al blanco “Flo” (que a menos de un lustro sería el sensacional cómico Florencio Parravicini), Villoldo no cesa de imaginar compases tangueros. Esa noche de fines de octubre, después de su trabajo en el Varieté, está acodado a un estaño de la cortada de Carabelas y completando en el magín el tema que lo subyuga. Entra en ese momento el pianista José Luis Roncallo, hijo del socio de Rinaldi en el negocio de los organitos de manija, que dirige la orquesta clásica del copetudo Restaurante Americano situado a pocos pasos de allí, en Cangallo frente a la cortada.

—Vení –le dice Villoldo, tras el saludo, y se lo lleva a la trastienda–. Escuhá esto. –Y le hace oír en la guitarra el tango que acaba de componer–. ¿Qué te parece?

—¡De lo mejor que has hecho! Hay que escribirlo en seguida.

—¿Vos lo estrenás?

Roncallo da una espantada:

—¿Yo?… ¿Estás loco? ¿Con la orquesta clásica, y en el Americano, donde va toda la “crema” de Buenos Aires? Viejo… Un tango… ¡Allí es mala palabra! –Pero entre tanto Villoldo está rasgueando otra vez su composición y Roncallo, ganado por la musiquita tan entradora, cambia

su expresión iluminado por una idea–: Esperá… ¿Y quién me obliga a descubrir que es un tango?… ¡Anuncio la pieza como "danza criolla"! ¿Cómo se llama, che?

—Le puse El choclo. Me gustó de alma desde la primera nota. Y como pa' mí el choclo es lo más rico del puchero…

—El nombre pega bien pa' tocarlo en un restaurante.

Algo más que un "lindo tanguito"

El 3 de noviembre de 1903, entre el repertorio musical que amenizó una de las espléndidas cenas del Restaurante Americano, figuró El choclo. Como "danza criolla", para no levantar la perdiz ante el dueño del local y para no alarmar a las distinguidas damas comensales. A los caballeros no les hubiera alarmado la verdad, porque tenían aparcería con el tango en otros lugares –Hansen, por ejemplo–, pero con otra clase de "damas".

¿Y qué ocurrió? Que a fin de cuentas, damas y caballeros aplaudieron con ganas la grata danza criolla. E hicieron inocuo el eufemismo, porque reclamaron en sucesivas noches que siguieran tocando el lindo tanguito…

Con permiso del lector –y descontando su adhesión–, les dirijo estas palabras de homenaje a los espíritus de aquellos selectos comensales de hace seis décadas en el Restaurante Americano:

—Damas y caballeros, gracias por haber aplaudido el estreno de un lindo tanguito que se convirtió en pegadiza melodía inmortal y significa la presencia sensitiva de lo argentino hasta en el más remoto confín.



La partitura está dedicada a Manuel J. Aparicio (1871-1938), caudillo mitrista del barrio de San Carlos Norte (Almagro) y seguramente buen amigo de los artistas, visto que también José Betinoti le dedicó una composición, las décimas tituladas Homenaje, inmortalizadas por Hugo del Carril en la película El último payador.

Unión Cívica

Como decíamos ayer…

¿Y qué decíamos ayer? Pues que en una amable reunión donde se evocaba la gestación del tango, al surgir la referencia a los bandoneonistas morochos apellidados Santa Cruz surgió también una protesta del contertulio más circunspecto. Se lamentaba de que al querer saber algo del bandoneón, habían sido inútiles sus consultas a los diccionarios de la música, a las enciclopedias generales y, entre estas, a una especializada en "todo lo argentino". Allá a las cansadas, solo en un lexicón íntegramente redactado e impreso en Buenos Aires, había encontrado esta mezquina acepción: "acordeón perfeccionado, muy usado en el Río de la Plata". En rigor, el bandoneón era ignorado en esos libros.

Digamos hoy, para satisfacción del contertulio, que un importante diccionario de música, proveniente de Italia, cuya traducción se publica en nuestro país con un apéndice americano, ha prometido salvar la omisión en nueva entrega, y que una reedición de la enciclopedia de "todo lo argentino" ya la ha salvado en breve cláusula. Pese a ello, y para condigno abundamiento, repito aquí la rápida información que en aquella oportunidad consideré ineludible y pude ofrecer.

El instrumento preterido

El bandoneón es un instrumento musical de viento, portátil, de europeo origen (germánico; y más exactamente, hamburgués). De su inventor, apellidado Band, viene su denominación. Pertenece a una genealogía de instrumentos de fuelle y teclado, en cuya raíz está el acordeón de tres octavas aproximadas de extensión sonora, y en sus diversas ramas la concertina y otros tipos de acordeón con las siguientes tesituras: clarinete, flautín y piano. Las características que hacen del bandoneón el ente perfeccionado de esa familia instrumental son, principalmente, la amplitud de sus comandos de digitación (botonadura de 71 piezas en total: 38 botones para la mano derecha y 33 para la

izquierda) y, desde luego, su sonido particular. Hay una propia y honda sugestión en el tono y las posibilidades expresivas del bandoneón. Sus óptimas facultades de engarce orquestal con el trino de las cuerdas, exceden todo cálculo. Puede ser que originalmente no se hubiera sospechado en la cuna de su invención la importancia que le cabría al instrumento; pero, desde hace medio siglo, su intensificada práctica en la Argentina, dentro de las "orquestas típicas" del tango, como elemento sonoro irremplazable de un género que arraigó en todas las latitudes, llevó el bandoneón al consenso musical del mundo entero. Culminando, además, un afán de perfeccionamiento técnico instrumental, algunos jóvenes y relevantes cultores del bandoneón lo han trasladado a la ejecución de la música erudita y elaborada, ofreciendo conciertos en nuestro país y otros de América y Europa ante expertos famosos que le han otorgado su aprobación efusiva.

Yendo al grano

Desde los dedos augurales del mentado "pardo" Sebastián, cochero de los tranvías de caballos de fin de siglo, y apóstol del bandoneón en la ejecución tanguista, el instrumento germánico –con naturalización argentina– se afincó en la melodía porteña. Pero su entrada en nuestras tierras del sur está marcada mucho antes, cuando en las trincheras del general Mitre, en la guerra del Paraguay (1864 a 1870), el soldado negro José Santa Cruz entretenía los descansos de la tropa con vidalas y estilos, en un instrumento de "dos octavas". Sería luego su hijo Domingo el que recogería las enseñanzas de su progenitor y asimilaría los efectos cadenciosos del susodicho pardo Sebastián Ramos Mejía (distinguido doble apellido que indica a qué dueños pertenecían sus retintos ascendientes esclavos).

En la época primitiva del tango, este morocho Domingo Santa Cruz (1884-1931) hizo nutridas ruedas de adeptos, que lo conocían por "el de las ochenta voces en el fuelle", lo que está demostrando su notable

facundia de improvisador en la ejecución, vuelo inspirado que se repetiría muy luego, con ventaja, en ciertos intérpretes de excepción.

Unión Cívica titula el morocho un tango en el que vuelca su inspiración de compositor. La melodía prende con fuerza en el gusto de ese tiempo y habría de proseguir airosamente hacia los venideros. El título nos está diciendo que le daba entrada a la resonancia política en la melodía bailarina de la ciudad, así como otros colegas se hacían eco en los rótulos de sus páginas musicales del nombre de un parejero victorioso del hipódromo o de algún mecenas que "bancaba" las reuniones copiosas de la madrugada. La Unión Cívica era el partido político que en el revolucionario año de 1890 hizo frente al combatido gobierno del presidente Juárez Celman. La figura romántica de Alem era su ídolo. Después de aquella conmoción popular que no triunfó, pero que pudo avalar la histórica frase del senador cordobés Pizarro: "La revolución está vencida, pero el gobierno está muerto", un cisma partidario divide a la Unión Cívica en dos fracciones y sendos aditamentos: la "Nacional", con Lastra al frente; la "Radical", con Alem. Es a aquella, por lealtad de familia modesta a señores opulentos, a la que dedica Santa Cruz su tango perdurable. A la Unión Cívica de tono conservador, que, como la de Alem, siguió luchando por lograr el poder sin éxito durante años, obstaculizada por vallas de nepotismo y oligarquía. Aquella Unión Cívica de los caudillos porteños a la antigua, con señorío innato, se llamaran Guillermo Udaondo o Pancho Beazley…

El tango electoral

Con su bandoneón cantante, flanqueado por respondedoras guitarras, Domingo Santa Cruz ponía el acento cálido de su tango, que enarbolaba divisa partidaria, en algún amplio comité de extramuros, al borde casi de los atrios donde se dirimían comicios bravos. En el ancho fondo descampado, con el parral por techo, el tango cumplía su misión armonizante de voluntades, junto a las empanadas y al vino discrecionales, a un costado del andarivel que separaba al tirador de taba,

árbitro del azar echando al aire el "güeso" y pisando sobre la tierra la plata de las apuestas.


El buque escuela Fragata Sarmiento realizaba todos los años viajes de instrucción alrededor del mundo. Saborido habría donado miles de ejemplares de La Morocha que los marineros habrían difundido en todos los puertos. Lo cierto es que en la Fragata se hacía música y se bailaba con frecuencia. Esta foto de una matinée bailable corresponde al viaje de 1906.
Colección de la Fundación Histarmar.

La Morocha

La Nochebuena se viene,
la Nochebuena se va...

Las vísperas navideñas que canta la copla vienen y se van con la dualidad propia del vivir: buenas para unos, malas para otros. Como aquella que ahora recordaremos: la de 1905. Entonces, en una casona de la calle San Martín al 300, se apagaba una gran luz de la nacionalidad: el

general Mitre. No duraría un mes el patricio. A dos cuadras, en la Confitería Ronchetti, de Reconquista y Lavalle, descorchaban champaña y brindaban intercambiando augurios felices, mundanas figuras de la Buenos Aires galante y divertida. Le ponía música a la fiesta un pianista-bailarín, Enrique Saborido. Tocaba en el piano los primerizos tangos dándoles el mismo giro legítimo con que los bailaba.

Abierta a la calurosa medianoche pascual, la Confitería Ronchetti mezclaba su bullicio al estampido de las cañitas voladoras de la vecindad y al repique de campanas de la misa del gallo, en la Merced. De pronto, Saborido evocó un dulce rostro de mujer que esa noche estaba lejos de él, y se sintió muy solo entre el ruido. El subconsciente inspirado le hizo una gambeta a la bulla ladera. Su piano se tornó un oasis, donde sus manos comenzaron a hacer brotar el hilo de agua pura de una melodía espontánea. Alguno de los "habitués" se le acercó con la chorreante copa del dorado licor burbujeante, preguntándole qué tocaba... Saborido lo miró sin verlo, y le contestó vagamente:

—Nada... Un motivo que se me ha ocurrido ahora, manoseando el teclado...

Lo de "manoseando" lo habrá dicho por criollo y por modesto. El correr de los días reveló que en verdad estaba "acariciando" el piano con cariño aparcero, pidiéndoles a tiples y bordones que no se entreveraran para el tango bravo, y se entretejieran en armonía dulzona de romanza. Que parecía intrascendente...

La musiquita del milagro

Sobre el amanecer navideño, en un estaño del camino de vuelta a su cuarto, Saborido bebió un par de cañas con su amigo Villoldo, el juglar de San Telmo y Barracas. Y le habló de su tango recién nacido, pobrecito como el niño de Belén. Villoldo entendió el mensaje simple del camarada. En una mesa de pino del almacén, desgastada por vasos y barajas, borroneó la cuartilla de estraza, acoplando las estrofas ingenuas:

Yo soy la morocha,
la más agraciada,
la más renombrada
de esta población...

Villoldo escribía la letrilla pensando ya en su intérprete. La morocha más agraciada sería Flora Rodríguez, la esposa de Gobbi –componentes del exitoso dueto que reinaba en el fonógrafo de la desmesurada bocina–, expresión florida para el mensaje sin complicaciones.

Flora Rodríguez estrenó el tango y lo grabó. Las orquestinas tangueras y las bandas rimbombantes lo tocaron. Los organitos lo pasearon por la ciudad. Las casas de música exhibieron en sus vidrieras la pieza impresa, junto a un vals de Waldteufel y un estudio de Chopin. Las chicas "de familia" compraron el ejemplar de *La morocha* –que todo el mundo cantaba– y lo pusieron en el atril del piano, con el beneplácito de los papás. El tango trasponía la puerta cancel de los hogares, por mérito de una musiquilla que se tocaba con un dedo y una letrilla que solo podía ofender los oídos de un aristarco literario:

Soy la morocha argentina,
la que no siente pesares,
y alegre pasa la vida
con sus cantares...

Milagro cierto, producido cuando el tango cargaba tremendos pecados capitales de callejón y piringundín. Cuando era la música prohibida, por simbólica analogía de quebrada y taconeo con cuchillo y sangre. Esta dulce "Morocha" exorcizaba al temerario flautista del bailongo, que hacía estallar el drama soplando la befa grosera de una trompetilla. Amainaba el revuelo de las polleras almidonadas, capaces de desatar una tragedia pasional. Acababa de llegar al tango una mujer que no era fatal como la María Rebenque, de los Corrales, o La Loba, del

bajo…

Embajadora del sentimiento criollo

Esa musical “Morocha” tuvo alas imponderables para cruzar los mares del mundo. Cinco mil ejemplares llevó en seguida la fragata *Sarmiento*, dejando en cada puerto el pegadizo compás de 2x4, como sentimental presente de criollismo. ¡Bienhechora musiquilla, la más eficaz embajadora de esta tierra, sin entorchados, palmas ni burocracia pomposa! Sus propios autores respaldarían luego la inicial misión diplomática, cuando con síncopas y cortes fueron a enloquecer de tango a los parisienses del salón de madame Reské y desde allí a toda la Europa, de occidente a oriente.

Goloso de “buenas” y cuerpeador de “malas”, Saborido siguió arrimando música de su piano a aquellas noches porteñas que reunían el opulento holgorio de la vida galante alrededor de manteles tendidos para opimos manjares, champaña y flores. El pianista-bailarín tuvo su racha de moda, amenizando las veladas de la rumbosa Rotisería Argentina, en los altos del café El Parque (haciendo cruz Precisamente con el que fuera Parque de Artillería, famoso lugar combatiente de la revolución del 90, y hoy palacio de los Tribunales). De cuando en cuando un camarero deslizaba al oído del pianista el pedido de que tocara *La morocha*, hecho por alguna otra morocha decorativa, que prefería la compañía de un munífico protector a la del noble gaucho porteño. En medio de un largo y afectuoso aplauso, Saborido tenía que bisar siempre su tango, vertido en la sonoridad cristalina de los marfiles de la derecha. Y alguna vez, sobre la cordial persistencia del aplauso, les habló así desde su taburete, con sonrisa entradora, a las mesas chispeantes de copas y alhajas:

—Este tango es del centro; bien nacido… y sencillito. Lo compuse a cinco cuadras de plaza Mayo, en lo de Ronchetti, una Nochebuena.

La de 1905. Como tantas Nochebuenas, que vienen y se van… Lo dice la vieja copla:

La Nochebuena se viene,
la Nochebuena se va,
y nosotros nos iremos
y no volveremos más.

Naturalmente. De ese modo definitivo nos iremos nosotros. Saborido ya se fue así, en 1941. Quien no se irá nunca, y andará viniendo y yendo como las Nochebuenas, lozana y perdurable, es La morocha, una musiquilla porteña con ritmo de 2 x 4 y letrilla ingenua. Que parecía intrascendente…

Felicia

Los dedos duchos de Enrique Saborido recorren en gimnasia de acordes el teclado del piano de la casa de bailes. Eso ocurre una noche –alta noche– de Buenos Aires, en 1907. El pianista está tomándose un descanso –y una copa, aceptando un convite– entre un tango y otro tango. El ámbito privado está lleno de conversaciones y risas –acuciadas por el licor–; de perfumes femeninos y humo de buen tabaco.

La casa de bailes es trasmundo cotidiano de la vida despreocupada, los escenarios y los tapetes de juego; recalada de bohemia de afortunados dispendiosos y de moscardones de esos afortunados, que salen a vivir con las primeras luces artificiales y se esconden a dormir con las del amanecer.

Saborido retorna a hilar compases para halago de oídos atentos y de piernas sabias en el "corte". Pasan bailando las parejas cerca del piano y entre ellas la que forman el autor teatral Carlos Mauricio Pacheco (1881-1924) y su mujer, Felicia Ilarregui. Con la última nota, ella se acerca a preguntar a Saborido:

—¿Qué tango es?

—Uno nuevo, de mi cosecha.

—¿Cómo se llama?

—No tenía nombre hasta ahora. Sea usted la madrina… y que se llame "Felicia".

—Y yo le pondré letra –dice Pacheco.

—¡Eso es! –subraya Felicia Ilarregui, palmoteando jubilosa.

Una charla nostálgica

Así nació y fue bautizado el tango Felicia, del que, al correr del tiempo, diría Saborido: "Es el más tango de mis tangos", y al que el pueblo incluiría entre sus permanentes favoritos de la música porteña.

Felicia Ilarregui sobrevivió largamente al sainetero Pacheco y al músico Saborido, pues murió en 1973, a los noventa y cinco años de edad. Dos años antes de su muerte hablé con ella. Encontré lúcidas su mente, su mirada, su voz. La vejez no contaba más que para la edad, y aún así no contaba del todo, porque a veces tenía la discreta coquetería de sacarse cinco años...

Vivía modestamente con una hermana, viuda de un periodista, en una casita de Ciudadela, a tres cuadras de la avenida General Paz, en el goce amable de los recuerdos. Animada por las preguntas de dos afectivos amigos suyos –los esposos D'Amato– nos permitió recoger esos recuerdos de su charla cordial y fluida, interrumpida apenas por el accidental olvido de un nombre o una fecha. A tal influjo, la figura de Pacheco (o mejor, "Pachequito", en la campechanía de los círculos teatrales) regresaba vívida desde aquella noche de 1907. Era entonces un triunfador, rico de aplausos y con minúsculo premio material. Dos años antes había canjeado el libreto de su luego exitosa "Música criolla" por un billete de cien pesos. El año anterior, en unión de Pepe Podestá y Ulises Favaro había descubierto el talento bufo de Florencio Parravicini en un teatrucho del "bajo", para revelarlo del todo en el teatro Apolo, tres meses después, en su sainete "Los disfrazados", destinado a ser un indiscutido "clásico" del género chico nacional... y vendido también por poca plata.

Felicia, excelente y esforzada ama de casa, hacía lucir los medidos recursos estables que de un puesto de redactor periodístico obtenía su marido. Pachequito vestía muy decorosamente; brillaban la pechera y los

puños de su camisa "de plancha"; requintaba la galerita prolijamente cepillada y no faltaba ocasión en que humeara entre sus dedos un habano. Correrían aún cuatro años más antes de que ejerciera el liderazgo de sus colegas en defensa de los derechos de autor, tomando por tribuna encendida un palco en plena representación de una de sus obras y arrastrando tras él a buena cantidad de público, en manifestación callejera, uniéndolo a la justicia de sus reclamos.

De Florencio Sánchez a Rusiñol

Por el relato de Felicia desfilaban los hombres de "peñas" que ella había compartido en muchas oportunidades acompañando a Carlos Mauricio, o que eran visitantes sin cumplidos de su casa. Brotaban espontáneas y sabrosas anécdotas de Buenos Aires y Montevideo con Florencio Sánchez, compatriota de ambos y de Saborido. Aparecía en las reminiscencias la silueta magra de Antonio Reynoso, el notable y malogrado músico español que de tan singular modo se adaptó a las melodías vernáculas y firmó las partituras de "Los disfrazados", "Don Quijano de la Pampa", "El pan amargo" y otros sainetes de Pacheco. En el "raconto" de bohemia no podía faltar, y no faltó, con todos los honores, Charles de Soussens, altisonante bardo franco-suizo-argentino y protagonista de tantas piruetistas escaseces que le valieron el traspuesto apelativo de "Sans sou".

Felicia evocaba a comediógrafos y literatos de renombre que alternaron con Pacheco. Recordaba a Juan José de Soiza Reilly en 1911, inquieto periodista de Caras y Caretas, situándolo en sus pujos avanzados de autor en un concurso del teatro Nacional. (Alguien dijo que con su obra "¿Hizo bien?" se había adelantado en una década a Pirandello). Tras mencionar la estampa erguida y el estudiado aire de "nonchalance" de Félix Alberto de Zavalía, traía a cuento la no menos grata prestancia de Santiago Rusiñol, tan perceptible era la impresión que el polifacético artista hispano le causó en su estada y su trato de 1910 en Buenos Aires.

El recuerdo más emocionado

Cuando hubo una pausa en las recordaciones de Felicia, la charla con ella volvió al nombre del tango que recibió el suyo. Se esforzó por recordar algún trozo de la letrilla que escribió Pacheco, lo logró y canturreó:

Ya nunca veré mis playas
ni aspiraré de las lomas
los voluptuosos aromas
de mis flores uruguayas...

Ahí se quebró y se apagó sutilmente su voz, porque este recuerdo pudo más en su emoción que los otros recuerdos. Calló, entonces. Si persistían los mirajes del pasado en su mente, quedaron en ese instante detrás de su silencio. Pensé que ya estaba cumplida la intención sentimental de esta crónica, sugerida por una oportuna información del poeta Horacio Peroncini –hoy también extinto–. Cuando ya no eran más que sombras inasibles o incógnitas remotas las alhajadas Ataniches, las descarriadas Milonguitas o las Malenas cantoras que inspiraron y dieron nombre a tangos inolvidables, existía, nonagenaria y lúcida, Felicia Ilarregui. Nos miraba con claros ojos, nos hablaba con clara voz y era historia ella misma de la historia porteña de escenarios y personajes que nos relataba.


Ilustración de la carátula de El irresistible. La partitura está efectivamente dedicada a L…

El irresistible

En este caso, iremos a parar a la lírica popular tras algunos prolegómenos referidos a la otra lírica grandilocuente de los divos. El tango *El irresistible*, de Lorenzo Logatti, al que nadie podrá regatear el típico acento porteño, lleva en la sangre vitaminas sonoras de aquellas con las que Radamés clamaba por su "celeste" Aída en los viejos coliseos de Buenos Aires; y acaso su éxito permanente esté propiciado por el eco de las ovaciones que premiaban tales arrestos de gola.

Lorenzo Logatti (1872-1961) era un clarinetista italiano, de Foggia, que un día de 1898 llegó a la Argentina con sus veintiséis años briosos y aptos para cumplir su profesión. Sus primeros pasos, en procura del elemental medio de vida, lo llevaron a inscribirse en el nomenclator de la

Asociación del Profesorado Orquestal, que en su cuarto año de existencia ya anunciaba la que sería vigorosa institución del futuro, y ya desempeñaba con alto sentido la misión de encontrar digna ocupación a sus socios.

El café de los artistas

Casi simultáneamente con la citada diligencia previa, el joven Logatti penetró en un café de la calle Paraná, entre Cuyo (hoy, Sarmiento) y Corrientes, al lado de la entrada a los camarines y el escenario del teatro Politeama (que hoy es la desolada excavación para un demorado rascacielos), buscando el clima apropiado a su trabajo artístico.

El café Sabatino (de don Sabatino Di Pietro, excofrade de la lírica) tomaba los fondos de dicho teatro haciendo con él un martillo de edificación y, como él, con otra entrada por la calle Corrientes. Tito Livio Foppa lo calificó –con un acierto del que podemos dar fe– como "el más vasto, el más inquieto, el más rumoroso de los cafés nocturnos de la capital". Logatti fue allí un contertulio de buen talante, sonriente, conciliador, sin prejuicios y, sobre todo, capaz de encarar la mayor o menor venturanza de un colega sin esa pizca de veneno que es infausta moneda corriente en esas "peñas" de la farándula. Y en el café Sabatino pronto aprendió, a través de la multiforme idiosincrasia de sus parroquianos –italianos, españoles y argentinos–, la doméstica filosofía de la gran ciudad, y a ella se adaptó y con ella se familiarizó.

No tardó Logatti en destacarse con su instrumento en las grandes orquestas líricas y clásicas. El teatro de la Ópera, de la calle Corrientes (donde actualmente está el cine homónimo), reemplaza virtualmente, desde 1888, al viejo Colón de la plaza de Mayo, cerrado y vendido al Banco de la Nación, cuya sede central sigue funcionando en el lugar. Logatti perteneció a los cuerpos orquestales del teatro durante varias temporadas, y en sus charlas evocadoras, de la ancianidad, resaltaba la batuta directriz del maestro Luiggi Mancinelli, mientras los nombres de

Enrico Caruso, Rosina Storchio y Titta Ruffo surgían espontáneos entre otros de parecida notoriedad.

Clarinete académico para el tango

Pero el músico venido de la antañona región de la Apulia tocaba un instrumento de gran predicamento en la primera época del tango. El clarinete contaba en la melodía porteña con algunos intérpretes intuitivos –entre los que descollaba Juan Carlos Bazán–, y ninguno de escuela. El propio Logatti y Alberico Stápola, otro clarinetista de grandes conjuntos líricos, atraídos por buenas ofertas económicas de las orquestillas populares y, especialmente, porque el tango les había ganado de verdad el alma, empezaron a actuar con estas en cafés y bailes, aprovechando las pausas entre las grandes temporadas de ópera. Las fechas de Carnaval, justamente, que en nuestro hemisferio corresponden al receso teatral veraniego, les dieron las mejores ocasiones de integrar los conjuntos típicos en bailes de disfraz y fantasía que se realizaban precisamente en salas que durante la "season" le pertenecían exclusivamente al arte lírico de Verdi, de Wagner, de Puccini… La Ópera, el Politeama, el Coliseo.

Durante el Carnaval de 1908, Logatti cumple su parte de clarinetista en la nutrida orquesta de los bailes de la Ópera, que, de acuerdo con la modalidad de la época, se hacía cargo de todos los ritmos. Al cabo de una década que había "aporteñado" a nuestro itálico hombre, este acudió a trabajar en esos bailes "con su cuchillito bajo el poncho". Anteriormente había compuesto un par de tangos sin atreverse a darlos a conocer; vale decir, había estado afilando la herramienta. En esos bailes de 1908 tiene lista una nueva pieza, en la que confía, y le pide al director su inclusión en el programa. Estrenan su tango y obtiene un súbito éxito tan resonante que la orquesta debe repetirlo varias veces en el transcurso de la primera velada. Sus compases pegadizos se extienden en entusiastas coros de canturreos desde la gran sala al gran "hall", desde los opulentos palcos al "buffet" de la tertulia y a las galerías altas.

La misteriosa hada madrina

Avanzada la noche fiestera, una pareja de bailarines –hombre elegante y dama disfrazada que esconde a medias su bello rostro bajo el antifaz– preguntan al director de la orquesta por el origen del nuevo tango tan repentinamente consagrado por el público.

—Aquí está el autor –dice el director señalando a Logatti en el atril cercano.

—¿Cómo se llama su tango? –le pregunta la dama.

—Todavía no tiene título, señora… –responde el músico.

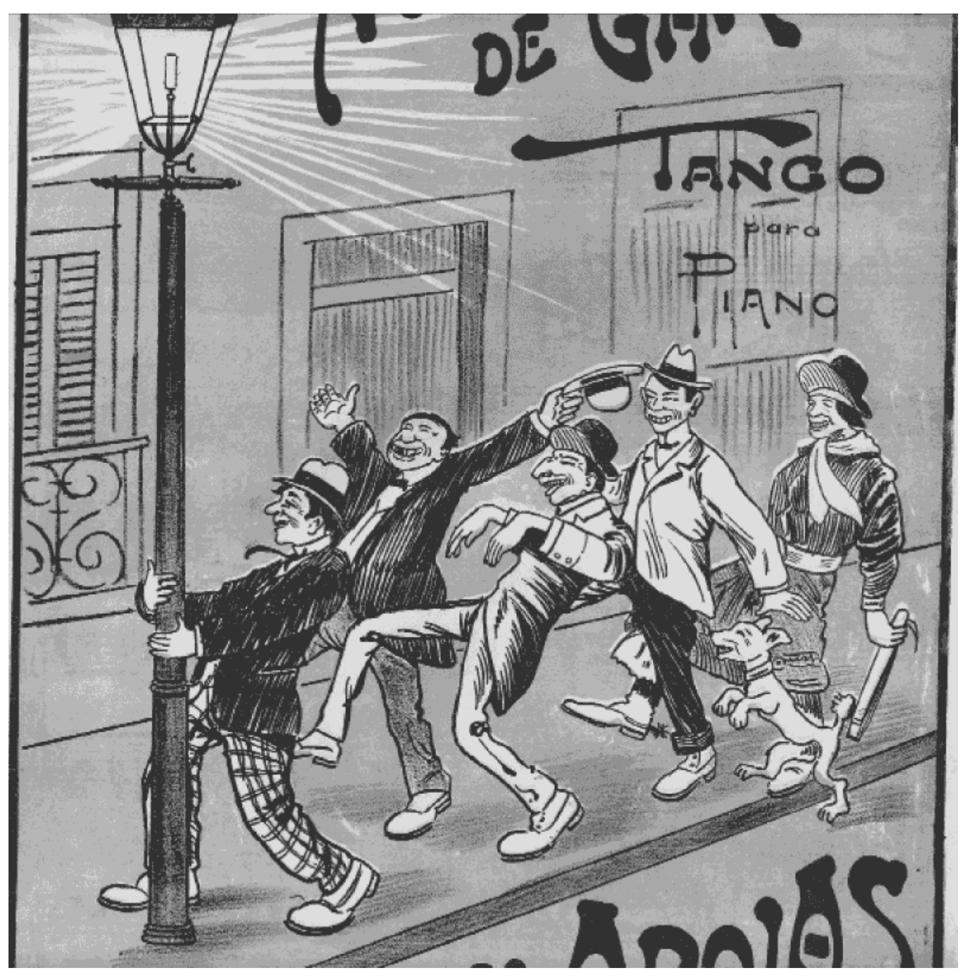
—¡Es irresistible! –exclama ella, con tono apasionado.

—Pues ya tiene título. Usted se lo ha dado. Y cuando lo publique se lo dedicaré. ¿A nombre de quién?…

—Ponga solamente “a L”.

Y así apareció *El irresistible*, dedicado a esa sola inicial de la dama misteriosa: ¿Luisa?… ¿Leonor?… ¿Lidia?… ¡Quién sabe!… Hada madrina de la fortuna, con lacónica inicial quedó unida a una melodía perdurable.

Lorenzo Logatti, que vino a la Argentina a los 26 años para desarrollar una vocación de instrumentista clásico o soñando quizá con llegar a destacarse en la creación de alguna página de música erudita, murió a los 88 años en el seno de su modesto hogar formado en nuestra patria, que hizo suya, pasando a la amable inmortalidad de la música popular porteña por ese *Irresistible* bien nombrado. ¡Quién habría de decirle, en aquel lejano 1898 de su arribo desde Italia, que bien corrida ya la mitad del siglo siguiente iba a figurar su biografía en un meduloso diccionario teatral del Río de la Plata encabezada con este calificativo junto a su nombre: “compositor de tangos”!…



Caricaturas dinámicas de efecto humorístico como esta, perteneciente a Una noche de Garufa, ilustraron las carátulas de las partituras de tango durante las primeras décadas del siglo XX. Se muestra un modelo habitual de farol a gas del alumbrado público de Buenos Aires.

Una noche de garufa

No es un tango trascendental entre los tangos de Eduardo Arolas. Además, se ha traspapelado injustamente en el repertorio de las "típicas". Tuvo su momento, sí, en el final de la primera década. Las gentes lo tarareaban y lo silbaban con ganas. Y José Antonio Saldías le dio su título a un sainete primerizo que estrenó en 1913 en el viejo teatro Nacional Norte (donde hoy está el cine Grand Splendid). Allí subió al escenario,

para tocar el tango epónimo, un pichoncito de bandoneonista que conocían por "el pibe de La Paternal" y sería luego famoso con su nombre propio: Osvaldo Fresedo.

El que es innegablemente trascendental es Eduardo Arolas (1892-1924), artífice de la melodía de Buenos Aires. Y *Una noche de garufa* luce la importancia biográfica de ser su primer tango.

Él era entonces un muchacho de 17 años que vivía en Barracas al Norte, con sus padres, frente a la placita Herrera, pero al que ya conocían también en la otra Barracas al Sur (que es hoy Avellaneda) y en el declive de la Boca, entre la gente nochera y guapa, como un cachorro que iba señalado para "tigre del bandoneón". ¡Y como para no conocerlo, con la pinta que se gastaba el mocito! Por ahí anda una foto histórica: saco negro, cortón y trencillado; pantalón a bastones, con franja; sombrero ancho sobre la melena renegrida; corbata voladora; zapatos de prunela bordada. Fumaba en larga boquilla y enguantaba sus manos en mitones, luciendo sobre ellos un montón de anillos que hacía orillar revoleando con garbo una varita de nudoso mimbre.

Compás de "tango-milonga"

Pero no se crean que era pura espuma de pinta, ¿eh? O por lo menos, sépase que hacía valer la pinta.

Portaba el bandoneón envuelto en un paño negro, y cuando abría el atado para acunar el instrumento en sus piernas, volcando su alma en la ejecución e inventando retazos de temas armónicos, tenía derecho a todo, siendo apenas un purrete. A la excentricidad del atuendo; a la botella de ginebra bajo la silla; a la mayoría de edad en el grave instrumento del pardo Sebastián y el negro Santa Cruz.

Inventando esos temas del corazón, una noche de festejos entre camaradas leales, amigas querendonas, copas repetidoras y abrazos demorados en corte y quebrada, hizo surgir de botonadura y fuelle una musiquita formal, entre alegre y nostálgica, que era el trasfondo de esas

horas divertidas y su presunto eco posterior.

¿Qué otro nombre iba a tener esa musiquita espontánea, sino el que le dieron allí mismo, por propia ley de nacimiento? *Una noche de garufa*. Era un tango "agarrador", con algo diferente. Su compás y los pasos de las parejas al bailarlo, iban mancomunados como carne y uña. Es que las parejas, bailando, habían sido las que le dictaron los acordes a Arolas, mientras su mirada hipnotizada seguía el giro del "ocho", la "media luna" y la "corrida". Acunando el fuelle, había cambiado el compás binario por el de 4 x 8. Era el "tango-milonga". Él no había hecho el cambio por escolástica musical, ya que no tenía otra que sus balbuceos infantiles en una concertina y luego sus rasgueos en una guitarra antes de llegar a la quejumbre honda del bandoneón. Tampoco el compás era una inspiración propia como lo era el trazo melódico. Lo que Arolas hacía era remarcar y estilizar ese compás del tango, porque poco antes, tocando en el palquito del café T.V.O., en Montes de Oca e Iriarte, le pasó junto a la sienes un vientito de "tango-milonga" que le llegaba desde la Boca –¡alta palabra!– donde se floreaban los ases del tango, que recreaban su ritmo.

Padrinazgo de confirmación

El cachorro se decidió una noche. Tomó el rumbo del vientito. Se dirigió a la Boca, en busca de la procedencia del milongueado ritmo que él ya glosaba. Llevaba, como credenciales, su fuelle envuelto en el paño negro… ¡y su melodía propia!

Llegó a la querencia del compás machazo: el cruce de Suárez y Necochea, con sus cafés de las cuatro esquinas que jugaban el "tute cabrero" histórico del tango… ¡donde iban todos a más! En La Marina, hacía punta el tano Genaro. En Las Flores, Firpo con el jopo auténtico. En La Popular, el alemán Bernstein y su rosario de chopes. El cachorro entró al Royal, porque de allí partía el sonido aparcero. (Francisco Canaro en el violín, Samuel Castriota en el piano, Vicente Loduca en el bandoneón). ¡Qué banquetazo de trinos, bordones y carancanfunfa se dio!

Aquella madrugada, después de que el Royal cerró sus puertas, el

muchacho recién llegado se quedó con los del trío y otra gente adicta, en un mano a mano de copas y confidencias. Les hizo escuchar su tango.

—¡Qué macanudo, che Arolas! Tocalo otra vez. ¿Cómo se llama?

—*Una noche de garufa*.

Y lo tocó otra vez, con el crédito de aquellos padrinos de confirmación.

Pasado el tumulto nocturno, en el silente amanecer, se arrebujaba de sueño tardío la esquina de Suárez y Necochea. El tango suave de la trastienda volaba a tender sus alas sobre la Vuelta de Rocha. En sus giros recorrió el barrio el alma del bandoneón, y se sintió adivinada, al paso, en el suspiro de la esbelta mujer de peinado alto, encorsetada en traje de cola, perfumada con extracto de heliotropo, que salía de una “trattoría”. Rezagada reina de una farra del hampa dorada, la hermosa mujer era premonición fatal del inspirado Arolas; de sus pasiones atormentadas que lo habrían de llevar a la trágica muerte en un recodo lóbrego de París, tres lustros después, en 1924. Cuando el puñado de páginas melodiosas que dejó perpetuando su nombre, eran despreciables solfas de musiquero para algunos figurones eruditos. Cuando campanudos editorialistas se ocupaban de un brote de bichocanasto en California y ni las gacetillas de pie de página se enteraron de que Arolas había existido y que acababan de enterrarlo cuatro apenados camaradas criollos en el cementerio de Saint Ouen, arrabal de París.



La idea original era una llamada de clarinete. Una mujer de mirar trastornado, la irreprochable ilustración que F. Catalano hizo para la partitura, parece ser el retrato de una mujer chiflada. ¿Falta de comunicación entre el ilustrador y el editor? La partitura está dedicada a Roberto Firpo.

La chiflada

Aquí tenemos el genuino tango repentista, producto puro del primitivo ambiente e hijo directo de la espontánea mecánica instrumental de la época. Quien lo compuso era un hombre desbordante de físico y de temperamento, que tocaba un simplemente discreto y modesto clarinete. Pero ese hombre se encargaba de que desde la boquilla de lengüeta de caña al tubo de madera dura se trasmitiera el espíritu travieso que bullía dentro de su voluminoso cuerpo. Era Juan Carlos Bazán (1888-1936). El “gordo” Bazán, clarinetista prócer del tango.

Nacido en el barrio porteño de la Concepción, Bazán era a los quince

años aprendiz de tipógrafo en un gran diario. Lo deja en la calle la huelga que el gremio hace para oponerse a la temida entrada de las linotipos en los talleres. Ya se sabe que en todo tiempo ha cundido la alarma entre los hombres de trabajo ante los avances del progreso. Los hechos posteriores demuestran siempre que hombre y máquina se complementan y esta abre nuevos campos a la acción de aquél.

Bazán anduvo en diversos trabajos. El muchacho se hizo mozo. Le tiraba la música. Esa que ponía compás a las piernas expertas en el corte y la quebrada. Juan Carlos se armó del clarinete modesto y discreto que arriba mencioné. Resuello le sobraba, oído también, y sus dedos se adueñaron con afinación del recorrido del tubo. Le tarareaban y le silbaban sus camaradas los tangos que lograban el favor del público, y Juancito los "sacaba" en el instrumento. Eran tangos tan heroicos como su clarinete, porque surgían de la improvisación en los piringundines.

El "gordito" que se hacía "gordo" decididamente rellenando su abundosa estampa –que llegaría al metro y noventa de estatura–, apareció en tarimas de "la milonga" entre pescadores del barrio norte, donde la barriada deriva hacia el río y él contaba con amigos. El sitio de reunión para bailar se llamaba La Red. El "sabalaje" se floreaba al compás de un dúo: Bazán en el clarinete junto a un guitarrista: el "chino" Castillo. ¡Pero la melodía de aquel clarinete cantaba como un coro! En señalada ocasión, alguien gritó en pleno baile, mientras toda la concurrencia aclamaba a Bazán: "¡Valés por una banda, vos solo!". Y por mucho tiempo fue distinguido Bazán con el mote elogioso. A muchas cuadras a la redonda del bajo, en el barrio de los studs, anunciar que en el baile tal o cual intervendría "la banda" equivalía a señalar la auspiciosa presencia del gordo clarinetista en la tarima orquestal.

El contrato del Velódromo

En 1903, con Vicente Ponzio y su sobrino el pibe Ernesto en violines, y Tortorelli en arpa, Bazán constituye un cuarteto afamado que copa todas las canchas danzantes por Palermo y el Bajo Belgrano. En ese

momento de oro, casi se le quiebra la carrera junto con una pierna. En la hirviente “milonga de Pantalión”, de la calle Blandengues, estaba tocando su clarinete cuando se toparon dos patotas bravas. Él acostumbraba a hacer inflexiones chuscas con el sonido de su tubo, que eran muy festejadas, y uno de los peleadores, creyendo que se burlaba de su facción, le disparó un tiro que lo hirió en una pierna. Estuvo a punto de perderla. La cura fue larga y penosa.

Todavía convaleciente, fue a visitarlo el capataz del Velódromo, de Palermo, donde la concurrencia bailarina había menguado mucho en beneficio de las glorietas de Hansen, hacia las cuales pasaban de largo los cultores del tango atraídos por el ritmo dinámico de un trío organizado por el pibe Ernesto.

—Tenemos que pararle el pasmo a Hansen –dijo el del Velódromo–. El trío nuestro se compondrá de tu clarinete cantante y violín y piano. Vos tenés que traerte esos dos compañeros. Pagamos un peso por cabeza y por noche.

—¿Las propinas íntegras para nosotros los músicos? –aclaró Bazán, porque era común que los patrones se las mocharan.

—Bueno.

—Arreglado. (¡Hay que saber hasta dónde se estiraba un peso de entonces…, que en la oportunidad llegaría “adornado”!)

Bazán se levantó del lecho y apoyándose en un bastón fue a buscar al violinista Postiglione. Trato hecho en seguida. Ambos se presentaron en el domicilio de Firpo, en las calles Rioja y Rondeau:

—Venite con nosotros, Roberto. Un mango por noche y el reparto de las propinas.

Firpo “agarró”, contento. Todavía era pichón, esperando la oportunidad del vuelo.

La cotización de Hansen

No pasó mucho tiempo sin que el capataz del Velódromo les

demostrara a sus patrones que había tenido ojo clínico para elegir nuevos músicos. Pero la realidad era que, más que a aptitudes orquestales, el éxito se debía a las habilidades particulares de Bazán. El gordo modulaba con su clarinete una "chiflada" que se hizo famosa por lo atrayente, pues detenía a la gente divertida que iba para lo de Hansen y la convertía en gustosa parroquiana del Velódromo. El dueño de aquel local antagónico no era ya el sueco del antiguo rubro, sino un italiano apellidado Giardini, que le había cambiado el nombre por el de Restaurant Palermo (aunque todos siguieran llamándolo "lo de Hansen"). El italiano tenía ideas prácticas y resolvió el problema de los músicos "atajadores" birlándoselos al Velódromo. Los contrató para su restaurante con mayor paga: dos pesos por cabeza, las propinas… y la comida. Y con una cláusula ineludible: "el gordo" debía seguir modulando su "chiflada" mágica.

Lo que trajo como consecuencia que Juan Carlos Bazán le adicionara a tal "fioritura" de su clarinete una complementaria melodía, entre saltarina y quebrada, cuyo feliz resultado fue el tango *La chiflada*. Notoriamente, este tango sigue cosquilleando hoy con su jovialidad en los corazones, a través de las décadas de transformación ciudadana. Viñeta sonora, que en su breve elocuencia parece decirle a la imaginación, con el viborear de un silbido, cómo era el tiempo guapo que se fue, la puja nochera del tango, el porte y la verba del compadrito.



“Con motivo del centenario”, dice la partitura. Pero, como se ha señalado muchas veces, hay una inconsistencia en la dedicatoria de esta partitura, porque la Independencia se declaró el 9 de julio de 1916. Lo que se

celebraba el 25 de mayo de 1910 es el centenario de la Revolución de Mayo, que no es la Independencia.

Independencia

Si adquirieran voz los manes de Alfredo Bevilacqua (1874-1942) –aquel viejo pianista magro, ocurrente y movedizo–, me dirían con la socarronería criolla que en él era más fuerte que su pronunciado apellido itálico:

—En mi caso vas a tener que cambiarle el título a tu crónica. Ponele “Así nació Bevilacqua”, que es un asunto con más bemoles que cualquier música. Porque no cualquiera nace como yo, che.

Y no sería exageración chistosa la suya. Nació en 1874… en un tren en marcha, del primitivo ferrocarril del Norte, que partía del Retiro y orillaba el río, por los pueblitos cercanos, hasta Olivos. El alumbramiento de Alfredito se produjo a la altura de la estación Belgrano, en el bajo, detrás de los terrenos donde luego se trazaría el Hipódromo Argentino. Los diarios de entonces bautizaron como “el pasajero sin boleto” al recién nacido. Su madre guardó aquellos recortes y cuando él, ya hombre, los releía y los mostraba a la amistosa curiosidad nuestra, decía con cómica indignación:

—Es el único boleto que no me cobraron en mi vida. ¡Porque hay que ver los que me hicieron pagar y romper los malhadados “burros” de aquellas pistas! Ni naciendo allí, te tienen la mínima consideración.

En la dura vida de la familia pobre hizo su escuela de trabajo y perseverancia, con ilusiones de arte humilde, que se le encendían al oír el bordoneo de guitarra en la fiestita de un patio o un canto de payador en el boliche de la esquina. Después empezó a dividir su corazoncito entre dos polos opuestos: el piano que tocaba una vecina romántica… y el trombón marcial de un músico de regimiento, en la casa de enfrente, cuyos ensayos turbaban a veces las horas de la siesta. Pudo más el romanticismo del piano. A los catorce años miraba con tristeza que se le encallecían las manos en el trajín de un corralón de maderas, y él quería salvarlas dúctiles para el instrumento de su esforzada afición. Consiguió

que dos maestros italianos, de entonces, lo guiaran en el teclado. Aprendió con ganas. A los diecinueve años tocaba en los bailes carnavalescos del teatro Victoria. Y entró a la mayoría de edad, y a la consideración de la gente que bailaba el tango en el centro, como pianista en el teatrito El Pasatiempo, de la calle Paraná, al lado del Politeama. Las orquestinas que movían los pies tanguistas ignoraban el piano, con una púdica reverencia de musiqueros que solo conocían el acompañamiento de "vigüelas" rascadas en dominante y tono, a lo que Dios quería... Bevilacqua entró en la línea de los pianistas de ley, como Rosendo, como Campoamor, como Saborido, que pusieron la salsa sabrosa del compás orillero en el guiso de whiskys legítimos, amoríos fugaces y billeteras nutridas, que se servía en casitas secreteadas y en las otras, de Laura o la vasca María, que ya eran de "pública notoriedad".

Empezó a componer tangos, sin dar en el de "la pegada". Para el ritmo de 2 x 4 se abría un horizonte rosado, convertido en un alimento espiritual de primera necesidad para el pueblo. El dueto de los Gobbi había ido a París, a grabar discos para el sello Gath & Chaves, y les acompañó pintorescas estrofas costumbristas tangueadas la Banda de la Guardia Republicana, de aquella capital. En Buenos Aires hace roncha la novedad: tocan tangos todas las bandas y en todos lados; las de las romerías en los tinglados de Palermo, las del ejército y la Municipal en las plazas, las de los circos en el picadero, las de las salas de atracciones en las veredas, las "rejuntadas" entre "calzolaios" filarmónicos, haciendo el barullo marcial en los remates de extramuros, cuando el vivo del martillito encajaba, a los crédulos pichincheros, lagunas de sapos disfrazadas de "terrenos de fabuloso porvenir".

Alfredo Bevilacqua considera que es su oportunidad. ¿Dejará el piano por el trombón, recordando que este también enseñoreó sus ansias de muchacho? No. Sigue fiel al teclado blanco y negro; pero le pide una pausa para tentar fortuna. Y empuña la batuta al frente de una banda que organiza con dedicación y acierto. Es el año 1910. Son los fastos del

Centenario de la Revolución de Mayo. Compone un tango especialmente dedicado a la fecha gloriosa. Lo titula Independencia. Lo estrena en plena Avenida de Mayo uniendo en su homenaje a la Infanta Isabel, que representa al rey de España en las conmemoraciones.

El público que colma la engalanada arteria –orgullo de Buenos Aires en esos momentos– tributa ovaciones a Bevilacqua, a su banda y a su tango. Él le obsequia una autografiada copia a la infanta y recibe la cálida felicitación de la dama y del presidente Figueroa Alcorta. Una empresa fonográfica contrata inmediatamente la banda de Bevilacqua. El hombre renueva ilusiones, suponiendo que de veras le ha llegado la buena. Graba discos poniendo los cinco sentidos en la realización… pero las cifras de la venta le son esquivas. Simultáneamente han aparecido bajo otro sello las grabaciones de la rondalla del Gaucho Relámpago, que copan el frenesí de los compradores. Este "gaucho" era un italiano avispado, del barrio del Arsenal de Guerra (calles Garay y Pichincha), que alquilaba caballos para representaciones de circos y teatros. Toda su intervención en los afortunados discos de tangos de su rondalla, se concretaba a lucir en el marbete de las placas su efigie trajeada con las más distintas prendas camperas, jinete de un pingo bien chapeado, con un cuzco en los brazos y un lazo enrollado en ancas. Arcanos de la fortuna… Quizás en la figurita de marras estuvo el secreto de la fama de sus discos.

Y Bevilacqua, criollo, músico y tanguero, las tres cosas de verdad, se quedó con la batuta en el aire, naciendo señas vagas, como el inefable "penado 14"… Se volvió a su piano y a su lucha cotidiana por el pan. En avanzados años, se lo ganaba enseñando a tocar el instrumento, en lecciones de extrema modicidad. En los postreros años, como afinador del instrumento. Este tango *Independencia* –¡gran tango!– que evocamos, y otros no menos buenos de su inspiración, no alcanzaron a prestarle sostén pecuniario en su vejez. Pero él no perdió la chispa de su espíritu. Un día se fue de la vida, dejando estos melodiosos compases de Independencia, nombre con reflejos de sol de Mayo. Y según la dolida frase de Balzac, "la gloria es el sol de los muertos".

Rodríguez Peña

Cuando comienza la segunda década y acaban de quedar atrás los fastos del Centenario de 1910, se acercan hacia el centro de la ciudad, desde las dos categorías de “cafetines” y “cafés-concierto” de extramuros, los conjuntos de ejecutantes del tango, que aún no ostentaban la denominación de “orquesta típica”. Ya llegará la oportunidad en que relataré el nacimiento de tan afortunado rótulo.

Decía en un soneto de la época José de Maturana, malogrado poeta, hijo de Buenos Aires, que en felices imágenes líricas sorprendió distintos aspectos de la ciudad nocturna:

> Noche clara de otoño. Por las alegres calles
> de la ciudad, que al vicio y al jolgorio se entrega,
> fulguran los unánimes focos y despliega
> su roja onda un soplo sensual sobre los talles…

Los “unánimes focos” del soneto eran “las luces del centro”, en el gráfico lenguaje popular porteño. En su “soplo sensual sobre los talles” se complicaba la música rítmica de la ciudad que llegaba a las noches iluminadas desde otras calles en penumbra y otros locales turbios. Era la melodía que buscaba auditorio y era el compás binario que venía a mover pies. Los diferentes públicos del recorrido habían alentado su avance.

De la ribera al centro

En la esquina de Suárez y Necochea las cantinas meridionales habían vuelto por sus fueros de apetitosos “macheroni” con armoniosa “mandulinata”, y por las puertas de los cafés-concierto habían iniciado su éxodo los instrumentos del tango, junto con aquellas pizpiretas camareras que acompañaban sus acordes golpeando con los nudillos las bandejas…

El trío del café Royal se disgrega. Samuel Castriota se va por su lado, con sus dedos pianistas y guitarreros. Toma rumbo particular Vicente

Loduca y su fuelle cadencioso. “Pirincho” Canaro se asocia a un cofrade en la pasión musical y vecino suyo en la calle Sarandí al sur: el bandoneonista Vicente Greco (1888-1924). El mismo Canaro ha relatado la circunstancia especial por la cual el bandoneón ganó este extraordinario ejecutante, precocidad musical que a los catorce años se lucía en flauta, guitarra y piano. Unos muchachos que andaban dando serenatas, llegaron al conventillo de la calle Sarandí donde vivía Greco. Otro inquilino, un sargento de policía al que le perturbaron el sueño, se levantó indignado dando pitadas de auxilio. Los filarmónicos huyeron, y el del bandoneón le dejó el instrumento a Greco para que se lo guardara. Como tardó un tiempo en pasar a recogerlo, Vicente se aficionó a tocarlo y con su fino oído y milagrosa intuición comenzó desde allí a ser uno de los más destacados virtuosos del fuelle.

Como dije arriba, Canaro se une a Greco, y acompañados por el pianista Aragón y el flautista Pecce, se presentan en el café El Estribo de la calle Entre Ríos 763 al 67. En nutridas audiencias el público llena el local y desborda a la vereda y la calzada. Esto obliga a que la comisaría seccional envíe todas las noches algunos vigilantes para guardar el orden y encauzar a la abigarrada concurrencia.

El salón La Argentina

Atraído por el suceso del cuarteto de Greco, fueron al café dos bailarines, “el pardo” Santillán y “el vasco” Aín, a buscar a los músicos para que actuaran en las reuniones danzantes que ellos organizaban en el salón La Argentina, de la calle Rodríguez Peña 361. El salón La Argentina competía entonces, con ventaja, en cuanto a la afición tanguista, con otros de asociaciones mutualistas constituidas por honestos súbditos de Víctor Manuel II y Alfonso XIII: Patria e Laboro, de la calle Chile; Colonia Italiana, de la calle Paraná; Unione e Benevolenza, de la calle Cangallo; Orfeón Español, de la calle Piedras; Centro de Almaceneros, de la calle Lorea (hoy Presidente Luis Sáenz Peña), etcétera. Estos se arrendaban a la heterogénea “clase media” del

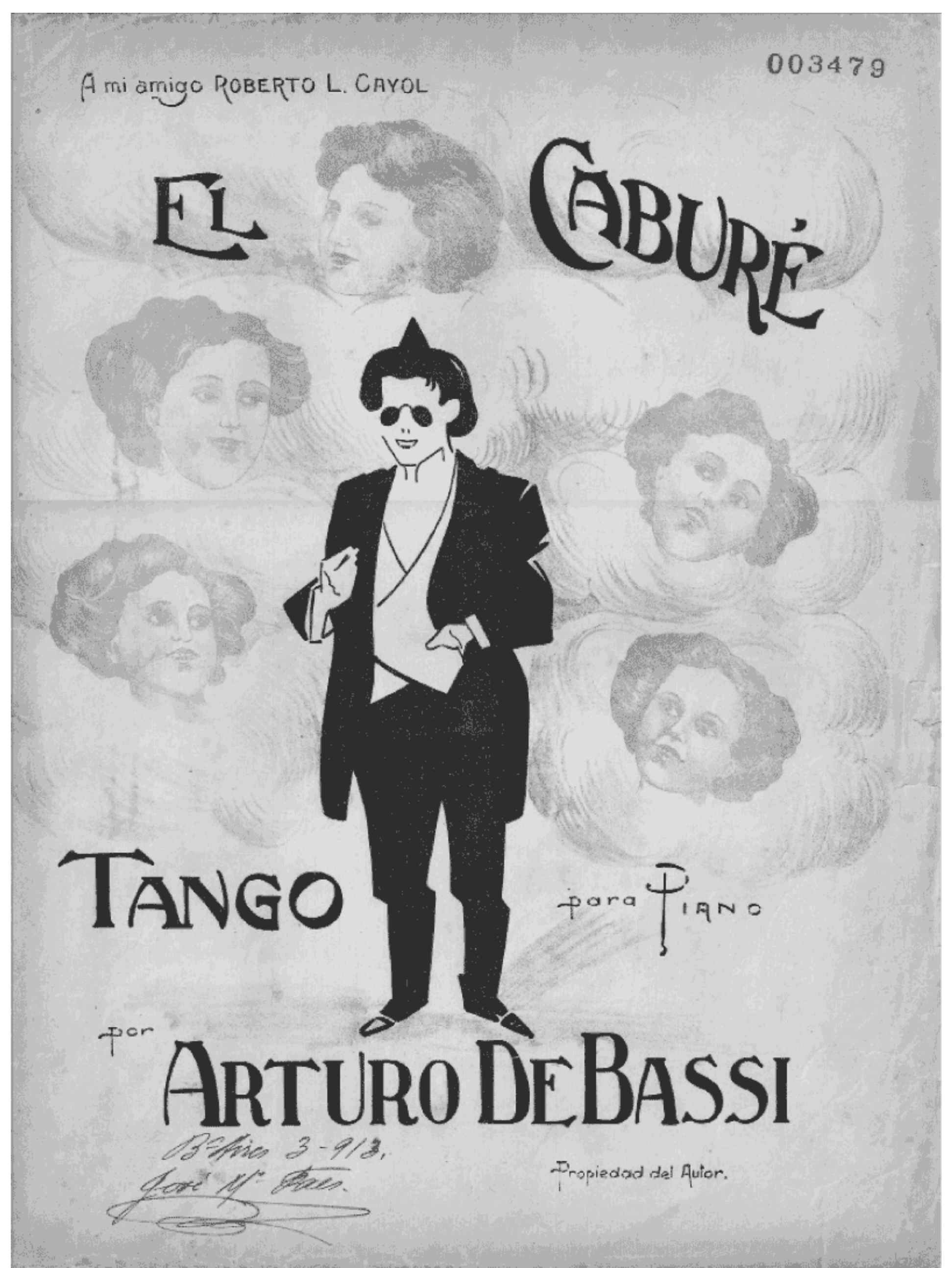
tango, en noches de entre semana o domingos a la tarde, porque los sábados estaban dedicados a las propias fiestas de sus colectividades. La antes aludida ventaja de La Argentina estaba en que abría especialmente sus puertas a “la milonga” en esas noches de sábado, con el obvio lleno completo. Reinaba allí el tango sin cortapisas. El lugar era algo así como un término divisorio entre el remoto piringundín de La Tucumana, alumbrado a querosene y con el arroyo Maldonado atrás, y la coqueta casa de “madame” Jeanne, en la calle Maipú al norte, con moblaje Luis XV y cortinados de seda.

El sexo fuerte de La Argentina lucía melena cuadrada, era metido de hombros y no muy encarado. El débil (¿débil? “hasta por ahí, no más”…) metía los contornos garbosos en ajustadas batas y polleras de chillones colores… y se perfumaba con Agua Florida. En el “buffet” se despachaba a pasto la ginebra y el anís. En el salón, cuando la puja de “ochos” y “medias lunas” había excedido todas las posibilidades, el bailarín más canchero se adueñaba del lauro escribiendo su nombre en el piso, con trazo intangible, a punta de botín y firulete. Con hermosas faltas de ortografía y todo.

Las ideas no se matan

E1 bandoneón de Vicente Greco, “Garrote” –el apodo se lo debía al grueso bastón que le gustaba usar–, creó allí, para aquellas piernas, aquellos pies y aquellos tacos capaces de una enciclopedia de figuras, un tango que no les iba en zaga a sus centelleos. Se lo dedicó al salón de las proezas danzantes, bautizándolo con el nombre que todos le daban, por referencia a su ubicación: Rodríguez Peña. El salón sigue hoy en el mismo sitio, y a través del tiempo sigue reuniendo parejas para el tango de siempre. Vicente Greco –dedos sabios para la botonadura del fuelle, e inspiración clara– murió joven, a los treinta y ochos años. Días antes había muerto Eduardo Arolas en París, a la edad de treinta y dos. El arcano implacable asestaba un terrible doble golpe homicida a nuestra música popular. Pero aquí cabe aquello de que las ideas no se matan. Y

nos desquitamos del arcano bailando, escuchando y gustando esa melodiosa, genuina, íntima y explayada idea sonora que es Rodríguez Peña.



Como el de la obra de teatro, el personaje la ilustración lleva anteojos negros y tiene poder hipnótico sobre las muchachas. La partitura no incluye letra pero sí está dedicada a Roberto L. Cayol. Dos informaciones más nos ofrece la carátula: gracias al ex libris sabemos que la partitura es

de marzo de 1913 o anterior y que se trató de una publicación independiente, propiedad del autor, como vimos en el caso de Don Juan.

El caburé

El apellido De Bassi señala una época de la música popular porteña. Cayetano De Bassi fue el que encabezó la bien recordada familia, como notable figura de la armónica profesión, en la última veintena del siglo pasado. Don Cayetano daba lecciones particulares, organizaba orquestas y dirigía bandas. A sus dos hijos y discípulos, Antonio y Arturo, les tocaría dejar huella viva en la historia de la zarzuela y la revista criollas. Y consiguientemente, del tango.

De Arturo De Bassi (1890-1950) he de ocuparme hoy, por pertenecerle a él dos o tres páginas del bailable porteño que se mantienen frescas sin mengua. Arturo nació en Buenos Aires y los estudios musicales comenzados con su padre se completaron bajo la tutela de los profesores Stilleghi y Sanmartino. Este último fue posteriormente director de la fanfarria del antiguo Escuadrón de Seguridad, excelente formación sonora que en cierto modo aplacaba la fobia del pueblo contra las huestes de aquel cuerpo policial de represión que, taloneando su caballada y con los tremendos sables en alto, se habían ganado el nada honroso apelativo de “cosacos”.

El músico teatral

A los quince años de edad, Arturo De Bassi ocupaba la Plaza de pianista en la orquesta de foso del teatro Apolo, de Corrientes y Uruguay, a las órdenes de la batuta del celebrado maestro Reynoso, en una de las periódicas temporadas de la compañía de los Podestá. Como se ve, su iniciación de músico teatral la hacía en un plano ilustre de la farándula criolla. Pero cabe acotar que simultáneamente el pibe quinceañero recibía su bautismo de compositor en un reducto de más accesible popularidad. Era la época de moda del Pabellón de las Rosas, de la Avenida Alvear, con carácter de restaurante y baile, y allí le estrenaron su tango *El incendio*, que comenzaba con la famosa clarinada de atención

que en las tranquilas bocacalles de la metrópoli de antaño anunciaba el paso de los carros de bomberos del coronel Calaza, con sus pingos vertiginosos y su bronceada bomba vertical de vapor que dejaba el reguero de brasas y chispas sobre el empedrado.

Pasaron seis años. Durante ellos, el muchacho pianista del Apolo suplió algunas veces al director y llegó a ser el titular. Recorrió otros teatros dedicados al sainete lírico, dejando buena seña de su rápida intuición artística que le permitía ser útil en cualquier desempeño, ya fuera el de ejecutante o el de concertador. Alternó de igual a igual con los autores de entonces; su simpática juventud "les ganó el lado". Y así, entre otras colaboraciones como compositor, fue requerido por un comediógrafo también joven que apuntaba para triunfos mayores y que habría de obtener casi todos, sin embargo, en el género "chico", que él encaró con jerarquía en sus libretos. Era Roberto Lino Cayol (1887-1927) uno de nuestros hombres de teatro que puso la elegancia ingeniosa de su pluma al servicio del sainete.

Un fallo discutido

No debo avanzar, a esta altura, más camino que se aparte de mi común itinerario de tangos. Y quiero referirme concretamente al Arturo De Bassi y al Roberto L. Cayol de 1911, cuando ambos, en pleno afán por tomar lugar en el medio escénico de Buenos Aires, se presentan al concurso de obras en un acto que organiza el teatro Nacional, de la calle Corrientes. Ya se destacaba allí un gran animador en la secretaría de la empresa: Pascual Carcavallo.

Tal concurso, en aquellos días de empinamiento de nuestro tablado histriónico, apasionó a renovados y consecuentes auditorios. La contribución de Cayol y De Bassi al certamen fue un sainete con música, titulado *El caburé*. Ese era el mote de su protagonista donjuanesco y de ahí partió que se introdujera decididamente en el ámbito porteño el vocablo guaraní, que, del mismo modo que da nombre al búho hipnotizador de los pajaritos que hace sus víctimas, lo da a ese tipo

masculino de profesional del amor, que es “el seductor”, materia viva de todos los géneros de ficción literaria.

Después de las correspondientes ruedas de representaciones de aquel concurso, el jurado dio su veredicto. *El caburé* obtuvo el segundo premio. Se produjo entre el público una conmoción. Para la gran mayoría, la pieza de Cayol y De Bassi era la merecedora del primer premio. Hubo un tumulto en el teatro y una manifestación de protesta a la salida. En nuestros días, un episodio de esa naturaleza quizás habría sido más importante que los méritos de la obra, decretando su suerte inmediata y abriéndole perspectivas de centenarias noches. No podía ocurrir eso, entonces. Nuestro país estaba lejos de moverse al son exclusivo de la propaganda, ni cabía tal modalidad en la actividad teatral y menos en lo que surgía del espontáneo sentimiento público. El sainete lírico *El caburé* cumplió su cometido brevemente. A uso y costumbre. Bajó de la cartelera, y la cartelera siguió rotando.

La revancha del músico

Pero algo había quedado. Era la romanza en ritmo de tango que cantaba el protagonista, ante las candilejas, con jactancia autobiográfica…

> A mí me llaman caburé, porque soy
> un tipo que me hago temer donde voy;
> y a más, yo tengo la virtud de poder fascinar
> a la paloma más gentil que yo quiera amar…

La letra no era otra cosa que un trivial cantable escénico “de oficio”. Pero al pueblo le bastó para aquerenciar su canturreo a la muy entradora musiquita. Fue la revancha del músico. El tango pegadizo se hizo dueño de la ciudad. Tuvo su eclipse, al andar del tiempo. Y también le llegó otro tiempo, inmediato al actual y aun el actual mismo, en que ha demostrado

su genuina pervivencia. La suficiente para que el nombre del músico Arturo De Bassi –que como compositor, director y empresario estuvo luego ligado a rumorosos éxitos teatrales con limitado fulgor de luminarias– esté a salvo del olvido, en tanto siguen sonando en las orquestas típicas los sencillos, los tan gratos compases de El caburé.

El amanecer

A fines de abril de 1964, en uno de mis esporádicos encuentros con Roberto Firpo (1884-1969), estaba a pocos días de cumplir ochenta años este paladín del tango. Mostraba vigorosa figura, ojos alertas y palabra razonada. Y como mi fiesta ha sido siempre saber algo más por boca de los preclaros de la guardia vieja, le hice a él esta pregunta:

—¿Hablamos un poco de *El amanecer*, Roberto?

Roberto Firpo, que en este renglón podía tener el derecho a todos los orgullos, era modesto. Y se escudaba en un pretexto:

—He perdido mucho la memoria…

No la había perdido. Y yo tironeando y él cediendo, y yo poniendo alguna porción de mi memoria y él alegrado por el revivir del recordar, hicimos volver de sus orígenes *El amanecer*, con su nombre tan oportuno para la charla evocadora.

"Laburantes" de ida y "calaveras" de vuelta

—Fue un tango que germinó –me dijo– y se completó en mi mente mucho antes de que el público lo conociese con su título cierto. Lo tocaba, de tanto en tanto, en solo de piano, en mis tiempos del café-concierto de la Boca, por Suárez y Necochea. Pero como allí improvisábamos, casi siempre, y la gente se renovaba mucho, pasaba como musiquita del momento. La melodía informal aún, era eso: el amanecer, el despertar de la ciudad industriosa que yo, como músico popular de la noche placentera, conocía a la inversa, regresando al descanso y al sueño.

"Yo volvía desde la Boca a mi piecita de la calle Rioja, en el tranvía eléctrico Nº 43, llamado "el imperial" por su piso alto con bancos largos.

Allá arriba tenía a esa hora el tablerito de “Obreros”, el boleto era de cinco guitas y los “laburantes” felices, canturreando, viajaban a sus andamios y sus fábricas. Abajo, con boleto de diez, los “calaveras”: mal sabor de boca, demacrados, bostezando junto con nosotros que les habíamos animado la noche, se encaraban con sus vidas vacías en la vuelta de la farra.

“Quise apresar en mi melodía lo uno y lo otro. Pero caminando a solas las cuadras desde la parada del tranvía a mi casa, podían más en mi inspiración la sinfonía auroral de los pajaritos en los árboles y el primer martilleo de las herramientas del trabajo. Fue la parte más lograda, al principio. Después agregué a esos trinos claros y notas vivas el bordón grave, para reflejar el dolor mañanero que sobreviene al placer de los noctámbulos. Un arrebol que alienta una ilusión y un trago de bebida fuerte que cierra una quiebra sentimental. Recién a fines de 1910 le di forma definitiva a la composición. Tocaba entonces con mi trío en las noches tangueras del Palais de Glace, en la Recoleta. Con la calle ancha por medio, donde se abría la avenida Centenario que es hoy Figueroa Alcorta, estaba el Parque Japonés. En mis descansos, salía yo al veredón posterior del Palais, y si el vientito venía del río cercano, me traía los brillantes acordes de la gran banda internacional del maestro D’Aló que amenizaba las noches del Parque…”.

El Parque Japonés

Interrumpo aquel relato de Roberto Firpo con un paréntesis referente al Parque Japonés de hace más de medio siglo. El amplio jardín de diversiones estaba instalado en ese bajo entre Recoleta y Retiro, comprendido por el final de las calles Callao y la prolongación de Junín, hasta llegar a las vías del entonces ferrocarril Central Argentino (en lo que es hoy, más reducido, el Italpark). Venerable antecesor de este, por consiguiente, y también respetable hermano mayor de los juegos que después se instalarían en dependencias de la Sociedad Rural, frente a la plaza Italia, o al margen de la avenida Costanera, tras la inauguración del

Balneario Municipal, o hace pocos años, en la avenida Alem llegando a la plaza Británica, con el nombre de Parque Retiro.

Ninguno como aquel Parque Japonés –de nuestra nostalgia–, que la empresa Tornquist (después Seguin) realizó tomando como modelo las ferias de atracciones de Europa y Norteamérica. Desde la "montaña rusa" con su vertiginoso trencito de ascensiones, curvas y descensos terríficos, hasta el jolgorio de sus espejos deformantes; desde el "cake-walk" al disco de la risa; desde la rueda gigante al "lago misterioso", y de la sugestiva adivina al fakir del increíble lecho de clavos de punta, el visitante encontraba al paso todas esas excéntricas distracciones en las que el ingenuo entra con el aire avisado del listo, y el listo no tiene inconveniente en pasar por ingenuo. Inofensivo sofisma que, como estilo de vida, sería la solución de muchos problemas de la humanidad, si no fuera que el sofisma juega solamente en el "flaneo" despreocupado de una feria de diversiones.

El Parque Japonés que ofrecía todas esas cosas y tantas más, durante las noches de la semana entera y las "matinées" del domingo, con extraordinario aporte popular y especialmente de gente menuda, tenía unos nocturnos "jueves de moda", que, más que por un afán taquillero de la empresa, eran "de moda" por imposición de una selecta concurrencia que había dado en frecuentarlos. En esos jueves veraniegos se lucía merecidamente, en el muy espectable quiosco musical del parque, la banda de ecléctico repertorio.

A favor de la brisa del río...

No al maestro D'Aló, su director, sino a su segundo, Salvador Merico –que tendría con el tiempo tan destacada actuación en la música porteña–, le llevó Roberto Firpo su madurado tango *El amanecer*. Merico supo apreciar el encanto sencillo de la composición y lo orquestó en una amplia partitura para la banda del parque. Allí se estrenó formalmente y allí recibió la aprobación de un público selecto de "jueves de moda", siendo los aplausos de blancas manos femeninas los que con más

insistencia reclamaron el bis.

Las albricias del éxito de su tango le llegaron esa noche a Roberto Firpo, en el Palais de Glace, llevadas por la brisa del río, para halagar sus oídos y conmover su corazón. Aún se conmovía al recordarlo, en su longevidad resplandeciente y en la segura supervivencia de melodías nacidas de la verdad espontánea, en los lindos tiempos de la pobreza juvenil.



En efecto, la partitura está dedicado a Florencio Parravicini y, curiosamente, no hay ninguna mención al baile.

El Cachafaz

De Manuel Aróztegui (1888-1938) pianista montevideano radicado en

nuestro país desde la primera infancia, se conoce un tango mucho más allá de nuestras fronteras: *El apache argentino*. Tiene medio siglo de éxito. Pero, sin esa resonancia expandida, otro tango de Aróztegui, *El Cachafaz*, con línea melódica de filiación bien porteña, estará siempre presente en el afecto de los veteranos aficionados.

El pianista-compositor hizo ese tango en homenaje al bailarín epónimo, por la hazaña "milonguera" que este cumplió sobre las tablas del piso de Hansen. Y que merece relatarse con pelos y señales.

Palermo contra el Abasto

El crédito coreográfico del tango en Hansen era "el pardo" Santillán. Y virtualmente lo era de todo el extenso perímetro palermitano que alcanzaba casi hasta el linde con la Recoleta, comprendiendo los terrenos de la hoy demolida Penitenciaría Nacional. Temerarios sitios conocidos entonces por el sugestionante nombre de la región austral en la que hubo otro presidio no olvidado. Los "malos" del lugar se lo anunciaban al forastero con un dístico de ultimátum:

> ¡Hágase a un lao, se lo ruego,
> que soy de la Tierra'el Juego!

y orgullosos de su bailarín mentado, decían que "en cuantito Santillán hacía un corte por el norte, ya se corría la voz por el sur..."

El Cachafaz (Ovidio José Benito Bianquet en sus papeles de identidad) (1885-1942) llegaba a Palermo desde el Salón ABC, de las proximidades del Mercado de Abasto, centro de sus hazañas que se alargaban hacia los cuatro puntos cardinales de "la milonga". Su estampa erguida y magra no alcanzaba a afearse con algunas picaduras de viruelas del rostro, disimuladas por ciertos rasgos atractivos: la palidez serena, los ojos claros, la ondeada cabellera. Y compensadas, a su vez, con la elegancia innata de sus movimientos danzantes, que tenían solución de continuidad en raptos de diablescos centelleos de sus pies, abotinados en

negra cabritilla charolada con caña de gamuza gris y taco militar.

El Cachafaz se presentó esa noche en Palermo sin compañera, lo que produjo una natural expectación. Y si no pudo decirse que el hombre apareció "solito su alma", fue porque como de costumbre iba a su zaga un amigo fiel y de acción, conocido por El Paisanito.

Santillán, que estaba en una mesa rodeado de amigos, los vio entrar como a sapos de otro pozo.

Pasó un rato. Se sucedían los tangos que allí tocaba el trío formado por Firpo en el piano, Postiglione en el violín y "el gordo" Bazán en el clarinete. De repente, el pardo se levantó y salió a bailar con su compañera. Quieto y mudo hasta esa oportunidad, El Cachafaz echó entonces una mirada alrededor y vio una mujer solitaria junto al entarimado de la orquesta. Le hizo una guiñada y una seña. La mujer asintió con la cabeza y se vino hacia él. Prendidos para el tango salieron a seguir el curso rodante de las parejas. Hubo entre estas como una voz de orden, inaudible, que las hizo eliminarse sucesivamente de la pista, hasta dejar solas a las dos de la topada.

Ganó el de afuera

Ardió Troya en las tablas del piso de Hansen.

A una "corrida" impecable, afiligranada, del pardo, contestaba El Cachafaz con dos o tres figuras de asombrosa improvisación, imaginadas y resueltas "sobre el pucho" y trasmitidas como por arte de magia a la asimilación espontánea de la desconocida compañera. Superado una y otra vez, el pardo Santillán perdió terreno. ¡Realmente, más que un bailarín, El Cachafaz era un silvestre genio de la danza! De sus "cortes" tanguistas se ha prolongado una fama legendaria, parecida a la que ha trascendido del "visteo" peleador de un Juan Moreira.

—¡Saquenl'el molde... que baila con su sombra! –gritó uno del corrillo, con maravillado elogio del forastero. Y a la vez, saltó al ruedo El Paisanito, extrayendo de sus ropas el "fiyingo", un cuchillo de larga hoja

estrecha y muy filosa que aquellos “guapos” calzaban bajo la axila izquierda, en la abertura del chaleco. Lo tiró de punta al piso, clavándolo tenso, y le gritó a su amigo:

—¡Dales el dulce!

El Cachafaz lo dio. Imaginémoslo zarandeando a derecha e izquierda las posturas de su compañera. Embudo del fantástico remolino era el cuchillo clavado en el piso; mientras, pegados al arma, los pies de El Cachafaz multiplicaban cien arrequives electrizantes y los bajos de su pantalón se “afeitaban” en el filoso acero.

Este suceso levantó al tope la nombradía del bailarín del Abasto y empañó la del de Palermo. Porque en esa ocasión, la voz “que corrió del norte al sur” –¡y viceversa!– dio cuatro razones aplastantes a favor del primero:

—Le ganó con tango, con faca, sin compañera y sin barra.

Cayó en su ley

El Cachafaz, que había nacido en Buenos Aires, bailó desde “purrete” hasta pisar los sesenta. “A los once años yo era ya un fenómeno para el corte y el barquinazo”, dijo alguna vez. Se hizo profesor de esos cortes y barquinazos y tuvo alumnos de todo pelo: obreros, compadritos, artistas, ministros y embajadores. Enseñó a bailar tango sobre veredas arrabaleras de ladrillos y pisos encerados del barrio norte.

Grandes compañeras suyas en las exhibiciones ante el público fueron Isabel San Miguel y Carmen Calderón. En 1941 todavía bailaba con bríos casi juveniles en la obra *La historia del tango*, en el teatro El Nacional, de la calle Corrientes. En 1942 murió en su ley: bailando en el recreo Rancho Grande, de Mar del Plata, fulminado por un síncope

Solamente así pudieron imponerle quietud a las más diablescas piernas que haya tenido el tango.

(Lo que dolió en el alma a El Cachafaz bailarín, en su momento, fue que, al editar el tango, Aróztegui se lo dedicó a otro cachafaz que no era él, sino Florencio Parravicini).



El trece

Oigamos el contrapunto de dos voces ilustres del siglo dieciocho. Burke, desde Inglaterra: “La superstición es la religión de los espíritus

débiles”. Goethe, desde Alemania: “La superstición es la poesía de la vida”. ¿En qué quedamos?... En nada. Sigamos como estamos. Desde lejanos tiempos la superstición divide a la humanidad en dos bandos: por el “sí” y por el “no”. Si me apuran, diré que en el bando del “no” habrá siempre una buena quinta columna de supersticiosos vergonzantes. Por lo pronto, ahí tenemos, entre Burke y Goethe, al burgués adinerado de París que por la mañana sonríe burlón ante la movediza griseta que en la vereda rehúye con cuidado el paso bajo las armazones de una construcción, y por la noche se aterra al comprobar que sumarán trece los que tomen asiento alrededor de su cena de cumpleaños y pide con apuro un “quatorzième”, ese comensal-apéndice que una agencia suple del mismo modo que los mozos para el “buffet”.

Año de agorerías

El año 1913 fue recibido por la superstición universal con similares agorerías que el 1900 cuando astrónomos de azotea y astrólogos de almanaque de los sueños relacionaron el fin del siglo con el de nuestro planeta. Entonces, muchas gentes (en espeso plural y con macarrónica lengua) habían clamado: “¡Se viene la fin del mundo!”. (Que me perdonen las señoras, pero el artículo femenino que subrayo le daba un tremendo poder estallante a la frase). Pasada y olvidada aquella profecía cósmica, el arribo del año 1913 la sacó a ventilar. Tomaba singular autoridad la cifra reputada de maléfica. Buenos Aires tuvo, naturalmente, este primerísimo tema entre sus temas. Una Buenos Aires que también escondía, quizás, al ironista agudo de las supersticiones, en el jefe de tráfico de la compañía de tranvías eléctricos Anglo-Argentina, pues la línea Nº 13, que subía desde el bajo por la vieja calle Corrientes, tenía por destino... ¡la Chacarita! (Destaco que, a la inversa, cuando los tranvías pasaron en 1943 a la vapuleada Corporación de Transportes, le habrán encomendado aquella función a un serio aprensivo de la “iettatura”: fue eliminado el tranvía Nº 13).

En la ciudad del decimotercio año, no podía faltar la consecuente melodía en dos por cuatro, para mantenerle al tango su carácter de glosador oficioso de la vida porteña, en títulos y carátulas. Compone un oportuno tango *El 13* un músico que tiene el pie derecho en la ópera y el izquierdo en la milonga –o viceversa–; toca el trombón en teatros líricos y ha acompañado "varietés" criollas en el piano de un café-concierto de la calle Esmeralda. Es Alberico Spátola, nacido en Montevideo; criado y afincado en Buenos Aires. Ya había intentado la composición tanguista, con poca suerte. Encuentra una noche a Villoldo, que ha sido su camarada del trabajo menudo en el café Parisién, y le hace oír su tango, ya bautizado con la embrujada cifra del año. Villoldo escribe una letrilla para el pegadizo ritmo:

> ¡Qué lindo es bailar
> un tango así acompasado!...

La compañía de operetas Caramba-Scognamiglio (que era en nuestro medio, a la sazón, la más aplaudida del género) presenta en el teatro Coliseo un espectáculo de circunstancias, titulado "¡13!", y Spátola logra que le incluyan su tango en un cuadro, obteniendo inmediata popularidad.

Ocurrente comentario de Caruso

Desde entonces, y por varios años, Alberico Spátola es encargado por la empresa de ese teatro y el Politeama para formar y dirigir las orquestas de sus afamados bailes carnavalescos. Y él sigue componiendo tangos cronológicos: *El 14*, *El 15*, *El 16*, etcétera. Con ninguno repitió la extraordinaria "pegada" de *El 13*, que ha perdurado gallardamente. Hay una grata interpretación fonográfica de Ángel D'Agostino con Ángel Vargas, que vale para la mejor antología armónica del porteñismo.

Alberico Spátola, el de los tangos numerados por años, fue desde 1934 ponderado director de la Banda de Policía de la Capital Federal. Por esa

época me contó esta anécdota: En pleno furor de su tango El 13, pertenecía a la orquesta del Colón, donde cantaba el tenor Enrico Caruso, y mantenía con este un trato cordial que se extendía fuera del escenario. Concurrió una noche con el sin par cantante a un concurrido café céntrico donde tocaba un quinteto típico. Nadie reparó allí en Caruso, pero sí en Spátola porque el director del quinteto señaló al público su presencia antes de ejecutar El 13. La entusiasta ovación que el público tributó al tango y su autor, con el consiguiente "bis", originó este comentario ocurrente que Caruso hizo por lo bajo desde su obvio incógnito:

—Nunca había experimentado esta bella emoción de andar acompañando a una celebridad.

Enigma para cabalistas

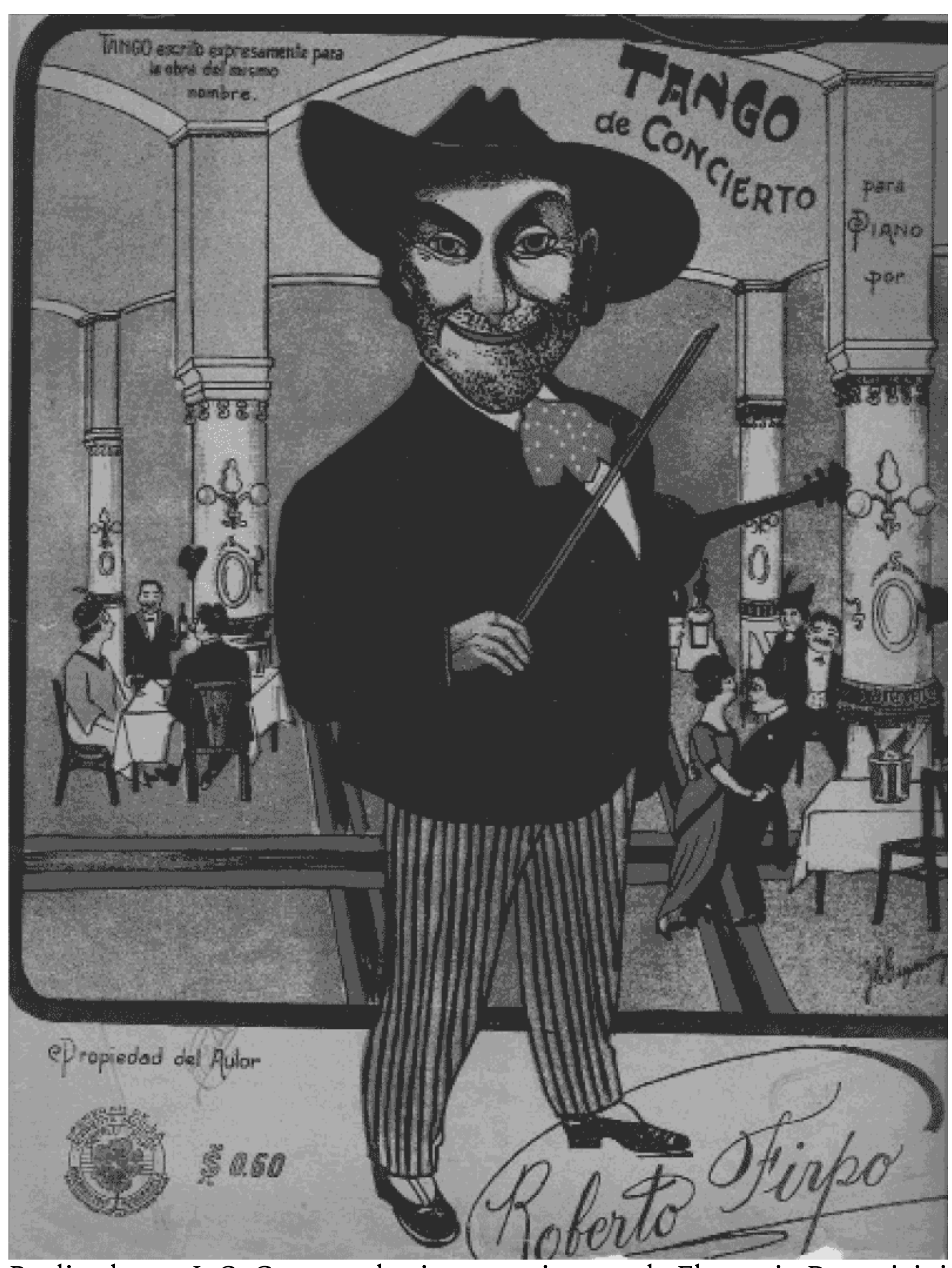
En la madrugada del 6 de julio de 1941, víspera de la sorpresiva y sentida muerte de Spátola, conversaba yo con él y otros colegas en el "hall" de la Sociedad de Autores y Compositores. Acababa de realizarse el escrutinio de una peleada elección de miembros directivos de la entidad –que nos había ocupado todo el sábado–, y él, de vuelta a su casa desde su semanal partida de póquer, había querido enterarse del resultado. Satisfecho esto, la conversación derivó a los recuerdos. Alguien dijo:

—Ahí tienen… Con el exitazo de su tango, y en muy sonada ocasión, Spátola rompió la fama negra del 13.

—Estuve cerca de hacerla pedacitos del todo… –dijo sonriendo el apreciado músico–. Compré un billete entero del millón de Navidad de ese año, y lo elegí en la misma vidriera donde estaba colgado el 4911, que fue el agraciado. Lamentándome después con el agenciero, el hombre me hizo esta reflexión cabalística: "¿Ha visto el chiste fúnebre con que se ha despedido este misterioso año 1913? ¡Fíjese cómo ha embarullado las cifras del año que viene en el número ganador!".

Evocando esto, me doy cuenta de que la metátesis numérica del 4911

también encerraba el año postrero de Spátola.



Realizada por J. C. Guzman, la vistosa caricatura de Florencio Parravicini ilustra la tapa de Alma de Bohemio. Claramente se lee "tango escrito

expresamente para la obra del mismo nombre".

Alma de bohemio

De una punta a la otra del primer tercio de esta centuria, no puede haber historia menuda del tango sin que el nombre de Roberto Firpo, por su actuación ubicua, venga a cada momento a los puntos de la pluma o el tecleo de la máquina. Ya estoy mencionándolo otra vez. Y siempre con respetuosa amistad y reverencia.

Nacido en Las Flores, provincia de Buenos Aires, en 1884, Firpo vino de dos años a Buenos Aires e hizo de todo en su niñez y adolescencia, menos prestarse a despachar copas con el padre en su almacén de los Corrales Viejos. Trabajó en la fundición de Vasena, o fue fichador de esquilas en una estancia del oeste, o apuntador en el muelle de Ingeniero White, o volvió a su barrio como pintor de letras. Pero la música era la que reinaba en su alma... Llegó a construirse un rudimentario tímpano de botellas de agua, como el que le vio a un excéntrico musical en un circo. ¿Todo por qué? Porque eso sonaba a piano... y a él le tiraba el piano. Pero el buen genovés don Nicola, su padre, era "testún"; no quería saber nada con el piano ni con el hijo músico.

¡Por fin pianista!

A puro pulmón, con los ahorritos de sus jornadas laboriosas, Firpo reunió doscientos pesos (¡fabulosa suma para un muchacho de 1906!) y se compró el piano. Traspuso la mayoría de edad en su casa "sacando tangos de oreja" y en las calles nocheras buscando por los sitios en que se tocaba tango –cafés, bailongos y reuniones de gente de avería– un maestro de piano con legítima teoría "canyengue". Lo encontró, de quilates en la teoría y la práctica: Alfredo Bevilacqua; que antes de emprender la pedagogía le habló con claridad:

—Mira pibe, que en esto de pianista de tango hay que salir machazo o abrirse. Tenés que competir con la viola, que a más de ser portátil es criolla y reempujadora.

—Métale a la enseñanza, don Alfredo. Veré de salir machazo.

Firpo aprende piano y solfeo y comienza una trayectoria de desiguales aspectos, sin salirse de la huella. El clarinetista Juan Carlos Bazán y el violinista Postiglione hacen trío con él en el Velódromo. Ya dije en una crónica anterior, al referirme al nacimiento del tango *La chiflada*, en qué condiciones pintorescas pasaron de allí a Hansen.

Al finalizar la primera década, Roberto hace una pausa en el tango y, luciendo bigotes cosmetizados y jopo natural (sentenciado ya por una inexorable calvicie que impuso precozmente el bisoñé), aparece tocando valses y arias en la confitería El Centenario, que existía en la Avenida de Mayo 1347, para un público familiar y burgués. Sin embargo, le cosquillea el bichito al hombre y obtiene del dueño del local la autorización para tocar tangos con un acompañante. Lleva a Juancito Deambroggio, "Bachicha" –que era entonces un herrerito aficionado al "fuelle"–, y en dúo de piano y bandoneón se lanzan al repertorio de hacha y tiza. Conmoción en las familias burguesas que emprenden el éxodo. Y en seguida tiene que irse también el dúo de tangueros. Eran intrusos.

El que ganó la elección sin ser candidato

En 1913, Firpo integra el conjunto típico del bandoneonista Genaro Spósito en el café Iglesias, de la calle Corrientes, frente al teatro Nuevo (hoy, Gral. San Martín). El cabaret Armenonville –alta palabra en la diversión nocturna porteña– resuelve realizar un concurso de orquestas típicas para elegir la que lo amenice, por medio del voto de sus habitúes. El "tano" Genaro se presenta con la suya entre tantas otras. El resultado de la votación es una sorpresa, porque el que triunfa es "Roberto Firpo". Así figuran casi todos los votos que le dan la mayoría al conjunto de Spósito, demostrando que la predilección está por su pianista. Se produce un tremendo revuelo entre los guitarristas participantes y uno de ellos ataca con un cuchillo a Firpo. La herida es leve y el atentado acrecienta las simpatías alrededor del pianista. Unos días después, el Armenonville presenta "la orquesta típica de Roberto Firpo", con tal éxito, que ese

rubro irá largamente unido como complemento atractivo al del rumboso lugar, y hace pie allí para entrar en el flamante disco Nacional como la promoción más afortunada del tango en la fonografía.

Bufonadas de "Parra" y emoción de tango

Florencio Parravicini (1876-1941) era uno de los concurrentes asiduos al Armenonville, como lo eran Pablo Podestá, Francisco Ducasse y otros primeros actores de la escena argentina. El desopilante "Parra" fue uno de los votantes por Firpo en aquella elección histórica. Pasó pronto a una amistad franca la iniciada afinidad entre el circunspecto pianista del tango y el bufo mimado por el público y proclive a las mayores zafadurías (misteriosa y eterna atracción de los contrastes psicológicos y físicos). Al año siguiente –1914– Parravicini escribe y estrena en su temporada del teatro Argentino, de la calle Bartolomé Mitre, la obra *Alma de bohemio*, en la que pretende pintar sus propias andanzas aventureras (más faunescas que románticas). Le pide a Roberto Firpo que toque el piano en un pasaje de la comedia y este lo hace con resonante aprobación de los espectadores que redoblan sus aplausos para premiar el melodioso tango que en la oportunidad estrena, dándole el mismo título de la obra.

Acuciado por la gran demanda de sus grabaciones fonográficas, Firpo habría de producir en años siguientes una inmensa cantidad de composiciones. Pero con el recortado perfil exitoso de *Alma de bohemio*, ninguna. Una década después de su estreno le fue adaptada la letrilla con que se canta, que es un modestísimo remedo del poema "La canción del bohemio", de Felipe Sassone. Entonces se extendió a los vocalistas la gran divulgación orquestal que ya tenía la pieza.

A través del tiempo, el tango *Alma de bohemio* cuenta con un indeclinable favor del pueblo, y no es difícil augurárselo para todos los tiempos.



Reproducimos en este caso una edición "moderna", de 1948, con llamativo diseño.

Fuegos artificiales

Finalizaba el año 1913. También con estruendos de pirotecnia, como todos los años, no obstante los edictos. Y también se incendiaba un aserradero o un almacén por mayor. Pero no le echaban la culpa a las cañitas voladoras. Cuando pasaban los carros de los bomberos con sus pingos de vértigo y su hiriente clarinada, la gente decía: "¡Eh!… Fin de año… Otro que le puso el fosforito al negocio en quiebra…". Y también se hablaba de la "crisis". ¿Y cuándo no? Pero qué lejos estaban de las conversaciones comunes esos designios zurdos de "la inflación", "la emisión", "la desvalorización"…

La alegre vida porteña de las altas noches estivales y los no menos altos posibilitados –esa alegre vida que mariposeaba en el amor fácil y se acompasaba en el tango lánguido–, mantenía su reinado en el Armenonville, de Palermo. Allí tomaba aspectos reales el simbolismo del cuerno de la abundancia derramando gruesas monedas áureas.

El "smoking" de Arolas

En el permanente señuelo de la música residió el secreto de la prosperidad del cabaret de la Avenida Alvear y Tagle, y su fuerza promotora de otros locales similares. Las treguas del cuarteto del tango, que dirigía desde el piano Roberto Firpo, se cubrían con diversidad de ritmos, para que estuviese siempre activo el baile. Aún no habían aparecido la estrepitosa "jazz-band" ni las cabriolas de los bailes tropicales. No había asomos, todavía, de los retintos tamboreros y maraqueros de la conga, el cha-cha-cha y el merequetengue, que se disfrazarían aquí de guajiros como los músicos nuestros se disfrazarían de gauchos en Europa. Ese otro sonido que amenizaba la diversión, la daba un quinteto de dos violines, violonchelo, clarinete y piano, interpretando valses vieneses, pasodobles, mazurcas, algún "pas-de-quatre", y algún extenuante "galop" si la empresa permitía la travesura de una improvisada farándula. Este conjunto musical era el de los "tziganos" para la denominación corriente, y las chaquetas rojas de los

cinco su invariable distintivo.

El cuarteto de tangos, en cambio, estaba muy tieso en su indumento de "smoking", cuello palomita y moño negro. Ese vestuario de etiqueta en tiempos harto duros para el bolsillo de los del cuarteto, tiene el entretelón sabroso que relataba el finado Aieta: Cuando Arolas tocaba en el café de una esquina de San Telmo, él tenía dieciséis años y fervor por el bandoneón. Desde un rincón del café miraba hipnotizado los dedos del "tigre" barraqueño recorriendo las botonaduras. En cada tregua, Arolas correspondía al convite de alguna mesa y al bajar del palquito llevaba detrás al pibe Anselmo. Donde aquel iba, iba este. Una noche, el muchacho oyó que Arolas le decía al dueño: "Me salió un buen trabajo. Hoy tocaré hasta las once, no más; y mañana le mando un reemplazante". Aieta quedó intrigado… y apenado. A la hora indicada, Arolas se caló el chambergo sobre la asentada melena, cargó su fuelle y bajó del palco. Aieta quiso atajarlo con un montón de preguntas y Arolas lo dejó a mitad de camino porque se dirigió al interior del local, hacia el lavatorio. Cuando Aieta llegó allí en seguimiento de su héroe, se detuvo sorprendido. Arolas estaba frente al pequeño espejo de la pared colocándose esmeradamente en las solapas del saco negro sendos trozos de reluciente seda del mismo color, que sujetaba con alfileres disimulados en el reverso de la tela. El muchacho balbuceó: "¿Qué hace?…" Arolas le contestó, con resignado gesto: "La mishiadura, pibe… Esta noche debuto en el Armenonville con Firpo… ¡y no tengo smoking!".

El tango de la bullanga

Eduardo Arolas debutó en el Armenonville… y pudo comprarse un "smoking" de verdad. El cuarteto del tango se lucía. Pero nunca faltan comedidos que tienen "luminosas" ideas. Entre el bullicio de las noches del inminente fin de año, alguien le dijo a Firpo que la tristeza del tango no congeniaba con el humor de la clientela y lo indujo a salpicar algunas ejecuciones con pizzicatos, pasajes silbados y el frote rítmico de

conchillas estriadas, mechando también callejeros pregones y coros:

¡Vea... vea... vea...
el barrilete cómo colea...!

y concertantes jocosos, como el del viejo juego de prendas del Gran Bonete.

En la noche navideña, Firpo y Arolas, por su parte componían con repentista numen un tango en colaboración. De pronto, desde la prolongada vecindad de festejos del Pabellón de las Rosas, irrumpió el fragor multicolor de una rueda pirotécnica.

—¡Fuegos artificiales!... –exclamó Firpo, con alegría infantil. (Dicen que siempre tenemos veinte años en un rinconcito del corazón. Son muchos menos los que tenemos, dispuestos a regocijarnos con el barullo).

—¡Fuegos artificiales!... –repitió Arolas–. Lindo nombre para el tango.

La evocación de un tiempo

Así bautizado, el tango se agregó a la chirigotera modalidad de ejecuciones del cuarteto, procurando responder a la polvorilla encendida que su nombre sugería. Firpo recorría con su pulgar derecho el teclado, de arriba abajo, en ululante acorde; el arco de Roccatagliata volaba en ariete hacia las octavas; Arolas hacía con el fuelle una síncopa petardista, que explotaba con ecos profundos en la caja del contrabajo del morocho Thompson...

Después se superó aquella etapa de la bullanga. El compás tanguero del cuarteto volvió a su cauce auténtico. Tuvieron vida fugaz las cháchara sonoras del *Vea... vea...* y *El Gran Bonete*. Pero quedó firme ese tango del binomio, porque era tango de verdad. Y como si en la perduración llevase implícito el signo de un tiempo, *Fuegos artificiales* suena siempre en las orquestas con su ley de origen. El pianista rasga con su pulgar el teclado, los violines aguijan la cuerda prima, los bandoneones petardean, y al abismal contrabajo caen, para morir, las

estrellas de la cohetería chispera.

¡Y con qué gusto oímos la evocación de ese tiempo al que le daban compás un Firpo y un Arolas!

Colección de la Guardia Vieja

Eduardo Arolas

003909

TANGO Para PIANO

El Marne

ACADEMIA NACIONAL DEL TAN

B.A.5670



$ 1.50

Otra reedición tardía, de 1950, de diseño cuidado. Las siluetas llevan cascos franceses de la época de la Gran Guerra.

El Marne

Recordemos una semana desdichada para la humanidad, chispa de una tremenda hoguera… Habiendo declarado Austria la guerra a Servia el 28 de julio de 1914, Alemania se la declaró a Rusia el 1º de agosto y el 3 a Francia. Al día siguiente Gran Bretaña se agregó al conflicto enfrentando a los germanos.

El título de un tango recuerda uno de los acontecimientos más dramáticos de esa conflagración, y sin duda el más glorioso. No podía fallar. Aquellas composiciones porteñas estrictamente musicales que abarcaron casi toda la primera veintena, llevaron por nombre frases, hechos, personajes, alusiones, que las hacían partícipes de la actualidad y ecos de sus hitos, con una llaneza amena y muy criolla y muy espontánea que mezclaba lo doméstico con lo universal y que llevaba a nivelar en lo heroico al parejero triunfador del premio Nacional con la más famosa acción bélica, o el diminutivo de un compinche con el apellido de un señorón ilustre.

Recordemos una vez más –y no será la última– al autor de ese tango. Tanto uno como otro superan el carácter de inolvidables, para adquirir el de siempre presentes en el mundo sin tiempo ni fronteras de la melodía armoniosa y emotiva que consideramos auténtica expresión nuestra.

Cambio de cáscara; pero no de pulpa

Eduardo Arolas, que ya había pasado de “cachorro” a “tigre de bandoneón”, completaba en 1914 un tramo de meteórica carrera, hecho desde el café T.V.O., de la esquina de Montes de Oca e Iriarte, al cabaret Montmartre, de Corrientes al 1400, con escala intermedia en el viejo restaurante de La Buseca, en Barracas al Sur (como la gente, fiel a la costumbre, seguía llamando a Avellaneda).

El mozo entraba a tallar en el asfalto, a la vez que en la mayoría de edad; aunque con los hijos del rigor tal cosa solo reza para los papeles, pues a ellos pronto “se les alargan los días” en el enfrentamiento con la vida. Eduardo tuvo que ponerle epitafio a la pinta “compadre” que él se

gastaba en el alborear de su Barracas al Norte, y que ya describí al referirme a su primer tango: *Una noche de garufa*. Naturalmente; no habría sido normal adelantarse a ganar un sitio de honor bajo los focos del centro, con tanta porra bajo el sombrero aludo, ni saco trencillado, pantalón con franja, corbata voladora, zapatos de prunela… Ni portar el fuelle envuelto en un pañolón, ni tocarlo en el Pigall con la botella de ginebra bajo la silla…

Había que ponerse la vestimenta del músico común de cabaret: usar cuello palomita, lazo negro de seda con moño corto, traje negro también y con preferencia "smoking"… (Lo del "smoking" de Arolas fue sabroso tema de la nota anterior). Había que llevar el bandoneón en una caja con manija. Sí. Todo dentro de lo correcto, de lo común. Pero cuando Arolas tendía en sus piernas el terciopelo bordado, cuando sacaba el fuelle de la valija y lo acunaba en un juego de "fraseos octavados" de la mano derecha y "pasajes terciados" a dos manos, se había acabado el músico común. Para bien del tango y del arte popular, estaba expresándose el creador auténtico, el miniaturista lírico de Buenos Aires. Su tango era un tango "agarrador", con algo diferente. El compás de su tango se quebraba con la propia quebrada del bailarín; su línea cantable ensayaba una evasión hacia los ensueños del oyente.

El hombre contradictorio

Arolas inventaba melodías para extrovertir sus estados de alma, como otros desahogan sus inquietudes con una frase, una queja o un suspiro.

En lo atinente a su arte era hombre de una hebra: la de los elegidos por el toque mágico. Pero contradictorio en los aspectos de la vida corriente. Con la pinta "compadre", fácilmente asimilable al zafado o al pendenciero, no era ni lo uno ni lo otro. A una pregunta que le hicieron con respecto a su cimbreante bastoncillo de mimbre, dijo: "Ando mucho por las orillas donde los peligros acechan. Y si no se tercia un bufoso o una daga, me basta esto para defenderme de algún guapo". Lo que está diciendo, de por sí, que no se las daba de "guapo". Además supo llevar el

bombástico apodo de “tigre del bandoneón” sin aires sobradores. Y en el amor no tuvo fortuna; porque, a pesar de todas las frases hechas, la dulce verdad del corazón se escribe en singular. Los “amores” no son el amor; ni “las mujeres” la mujer. De ahí que Eduardo Arolas fuese un triste. Y para corolario de contradicciones, su música no lo es. Abunda en pasajes sentimentales, nunca es quejumbrosa. Y todo lo que tiene de intuitiva simetría armónica –fase milagrosa– trasunta libre albedrío y gozo de vivir.

Deuda de amistad: moneda de ley

Al comenzar septiembre de 1914, ya la primera conflagración mundial cobra una considerable cuota de sangre a Europa. Violada la frontera belga, los alemanes marchan arrolladores hacia la capital de Francia; con precisión matemática, jornada por jornada. El kaiser Guillermo II y sus uniformados cortesanos tenían previsto el paseo triunfal. Los convoyes de tropas y los trenes de artillería germanos llevan estampada a pincelazos de albayalde esta leyenda: “De Berlín a París”. El 5 de septiembre solo le restaba al ejército prusiano, de un millón de hombres, cruzar el río Marne, virtualmente a las puertas de la Ciudad Luz. El general Joffre lanzó su famosa consigna: “¡No pasarán!”, y ochocientos mil franceses la cumplieron con una batalla que duró siete días y siete noches sin tregua, dejando al enemigo varado en una guerra de trincheras que duraría cuatro años. Fue una conmovedora gesta que de tanto en tanto se recuerda y que vuelve a diluirse empalidecida entre las recientes y las renovadas páginas de la historia de la humanidad, escritas demasiado de prisa y con acumulación de enormes acontecimientos.

Buenos Aires vibró con aquella acción gloriosa. Y de más estará decir la vibración que pudo haber entre las muchas francesitas contratadas en los cabarets y camaradas asaz cordiales de los ejecutantes criollos. Eduardo Arolas, contagiado del entusiasmo, compuso en el Montmartre el tango *El Marne*, que es un simple prodigio de arquitectura musical, ornado de un leve giro de ternura.

Estimo que, gracias a la inspiración de Arolas, y en una hora inmortal, el tango le pagó a París una deuda de amistad, con moneda de ley.

Nueve puntos

Antes de tocar tangos con un violín de verdad –cuyo chirrido respondía a su módico precio de ocho pesos–, Pirincho los había tocado con otro violín que él se fabricó en su casa con una lata de aceite vacía. Y antes de componer un tango que se llamó *Nueve puntos* –velocidad máxima de los tranvías eléctricos que fueron asombro de los porteños a poco de comenzar el siglo–, Francisco Canaro, o sea, el mismo Pirincho (1888-1964) había sido canillita, colgándose y descolgándose, para vender los diarios, de aquellos heroicos "tranways de tracción a sangre" que solo tenían una velocidad regulada: el trote de su yunta de caballitos.

Preámbulo de la gran aldea

Al hablar de este tango de Canaro no puede omitirse un preámbulo que hable de los tranvías primitivos de una Buenos Aires con resabios de gran aldea. Siglo atrás, los señores Julio y Federico Lacroze entrevieron la importancia urbana de esos vehículos, y tuvieron que luchar entonces con la incomprensión y los intereses encontrados. Los propietarios de casas del centro de la ciudad aducían que la trepidación ocasionada por los tranvías férreos se las derrumbarían; pero la verdad era que preveían su menor valorización en beneficio de las de barrios alejados, por la facilidad del transporte de los habitantes. El público asequible a las versiones alarmistas, protestaba en nombre de presuntos accidentes. La Municipalidad aducía que esos rodados no podrían vencer las curvas y pendientes y el tránsito se alteraría hasta la confusión. Por fin los hermanos Lacroze y don Mariano Billinghurst, campeones del progreso de Buenos Aires, pudieron inaugurar esas líneas de "tránguays", como deformaron lindamente el vocablo británico los porteños de 1870, desde señorones y matronas hasta mucamas y changadores. A partir de ese año, se introdujo ya decididamente la ruidosa y práctica ferretería de ejes,

ruedas y rieles. Al año siguiente, la epidemia de fiebre amarilla diezmaba la zona sur de la metrópoli, donde estaba aglomerada la población y, consiguientemente, residían las principales familias. Estas aprovecharon el desahogo de comunicaciones que daban los tranvías y se fueron a vivir al punto cardinal opuesto. De allí la famosa frasecita "Me mudo al norte...", que el pueblo usó para satirizar los delirios de grandeza de algunos nuevos ricos y que el ingenio de Fray Mocho explotó en sus célebres dialoguitos.

Pero a los "tránguays" les cabría otra importancia ajena al sentido práctico de los sistemas de transportes, aunque no ajena a los detalles de su movilización y el despliegue de su urbanismo. Una importancia que compete a estas prosas de evocación. Los "tránguays" de caballitos desparramaron albricias de la melodía porteña por calles, bocacalles y veredas: por Cinco Esquinas, por el Mercado Proveedor, por Constitución, por Palermo; en la rosa de los vientos de la urbe. Su cochero, aparatoso dominador de la plataforma-pescante, era el "compadrito" de cuerpo entero. En la zurda, las riendas de la yunta overa que avanzaba tintineando sus colleras de cascabeles, mientras con la mano derecha bajaba a su boca la corneta de guampa, con borlas pintonas, colgada del techito. Embocando en alto el sonoro cuerno vacuno, el cochero tocaba cadencias con requiebros: heraldo del tango al ras del fin de siglo. ¡Qué percha! Pantalón bombilla, faja negra, saquito corto "partido en el espinazo", golilla blanca, malvón en la oreja, viserita ladeada sobre las crenchas abiertas con raya al medio... ¡Y qué toque fraseado el suyo! ¡Qué tresillos tangueros! Los oían de lejos las sirvientas de piel oscura, se les prendían estrellitas de picardía en los ojos, y salían a alcanzarle el premio de un mate "a la pasada", con cebadura espumosa y hojita de cedrón.

"Con los nueve"

Ese afiche de vivos colores se borró con la llegada de la centuria vigésima, cuando los mecheros de gas se rendían a la bombita

incandescente. A la “carrozza dei tutti” le desengancharon los pingos y se quedó mocha y con el diablo dentro. Por las mismas vías en las que se silenció el antiguo golpetear monótono de los cascos equinos en las calles llanas, y el trajinar de los cuarteadores en las barrancas, corrió ese otro tranvía que iba suspendido por un “trolley” desde un cable... El cochero de la corneta y las riendas fue remplazado por el “motorman”, que con una manija regulaba la energía eléctrica desde la caja de velocidades de la plataforma. Nueve puntos era el máximo. El pueblo, siempre chispeante, se apoderó de la expresión. “Estoy con los nueve puntos” o “Ando con los nueve puntos” (o “con los nueve”, sucintamente) valió por “estar preparado para cualquier evento” y, especialmente, por “estar de malas pulgas” o “saliéndose de la vaina” por entrar en acción.

Canaro era muchacho espabilado y ambicioso. Con viveza ingénita se puso a tono con el acelerado paso del tiempo, que superaba, de un día para el otro, la carrindanga cornetera de los Billinghurst y los Lacroze, moviendo a estos mismos iniciadores a pasarse con capitales e ideal al “eléctrico”. Consideró que el tango cuajaba en el entusiasmo público; que era llegado el momento de ponerle también “los nueve puntos”... Y no trepidó en el bautismo que le correspondía a su página musical flamante. Concretó en su título, con graficismo, la mención de aquella velocidad máxima, vertiginosa para la época y prueba mortal, a veces, para los pibes canillitas que desempeñaban su simpático oficio callejero trepando a los tranvías en marcha.

Sin querer, como en toda efectiva obra modesta, el músico intuitivo hizo un símbolo del momento de transición que la ciudad vivía. Y al rotular un tango con el signo móvil del nuevo vehículo, demostró que por más que hubiesen desenganchado la yunta, remplazado al cochero compadrito y acallado la corneta de cadenciosos requiebros, seguía presente el tango. En la esquina donde la ya superada carrindanga había doblado para entrar en vía muerta, el tango se subió al “eléctrico” que pasaba...

Un día le llegó el ocaso del todo al tranvía de Buenos Aires. Pero no

hay ocaso para un tango que se llama *Nueve puntos*, que hará hablar de aquél otras veces, como ahora.



No se ve el edificio en la ilustración; pero queda claro que el cabaret tenía un frondoso parque. La partitura está dedicada a Loureiro y Lanzavecchia, los propietarios del cabaret.

Armenonville

Juan Maglio, "Pacho" (1880-1934) ha sido el músico popular de Buenos Aires que retuvo, para sendos tangos, los memoriosos nombres de los dos cabarets más rumbosos de la primera época –"Armenonville" y "Royal Pigall"– y pertenecientes a la misma empresa.

En contraposición a ello, no es el nombre de "Pacho" el que esté especialmente ligado a la memoria de los acordes de orquesta típica en esos dos espectables locales desaparecidos, sino los de Roberto Firpo y Francisco Canaro; singularmente el de Firpo. Pero Juan Maglio era un

sensitivo artista del tango, en todos sus aspectos. Forzosamente las fibras de su corazón vibraron ante lo que significaba para la melodía porteña la apertura de esos dos bastiones en los mejores sitios dispares de la ciudad, con las más brillantes luminarias y la mira puesta en los noctámbulos habitúes adinerados.

Lujoso cabaret de los estíos

Existía ya en la calle Corrientes 835 (solar del actual Ta-Ba-Ris) el Royal Pigall, en los altos del "foyer" del teatrillo homónimo de género alegre, cuando al iniciarse la segunda década sus dueños inauguraron en la avenida Alvear (hoy, del Libertador) y Tagle, frente a donde se edificó el Automóvil Club, el cabaret-restaurante Armenonville, sobre el lugar que ocupa ahora la plaza República de Chile, calle por medio con los terrenos que durante varios años albergarían la cancha de fútbol del club River Plate.

Por su ubicación y disposiciones, se trataba de un cabaret destinado a las temporadas estivales, y sus creadores le dieron el inofensivo nombre de un "pavillón" de té del Bois de Boulogne parisiense, en vez de llamarlo Rat Mort, o Coucou, o Cri-Cri, a la manera de Montmartre; aunque los objetivos de los experimentados empresarios gálicos habrán estado más cerca de las agitadas noches de la "butte" que de los apacibles atardeceres del "bois". Al fondo de un ancho trazo de jardines ocupado por varias hileras simétricas de mesas, se alzaba el edificio principal: un amplio chalet de elegantes líneas, pródigo en ventanales vidriados y barbacoas trepadas por enredaderas. En la sala de la planta baja, la pista enmarcada también por mesas, con su lustrado parquet esperando los bailarines; y un proscenio para las orquestas y alguna varieté. Todo ello iluminado por una desmesurada y empedrada araña de cristalería, lujo de la época. Contrariamente, poca luz en los palcos y saloncillos reservados del piso alto, preferidos por eso mismo para las tertulias alegres aderezadas con tango recio y amor de "peso pluma". Alternaban allí alcurniados clientes masculinos con féminas plebeyas pero

endiabladamente bonitas. Los manteles se tendían para excelentes viandas y *champagne* importado de Francia. Aunque esta legalidad vinícola con el paladar y el bolsillo de la clientela de alta nomenclatura, sufrió la pausa de la guerra de 1914, y un día se descubrió que los exhaustos envases de la "Viuda Clicquot" eran arteramente rellenados con un mejunje de vino blanco y bicarbonato…

El bandoneonista de simpática fama

Como dije antes, el Armenonville se constituyó en dorado bastión del tango, y en 1913 la empresa llamó a concurso de orquestas típicas, sujeto al veredicto de su público habitual, por medio del voto. Juan Maglio se presentó al certamen encabezando un cuarteto, y aunque no le cupo en suerte ser el triunfador, hizo un airoso papel. Tenía una simpática fama entre la gente del ambiente tanguista y se había popularizado con el apodo de "Pacho", deformación que la muchachada de su barrio hizo de la palabra itálica "pazzo" (loco) que usaba el padre de Juan para calificar a su travieso vástago en los primeros años del siglo. Discípulo del bandoneonista Domingo Santa Cruz, había emprendido "Pacho" un exitoso camino de compases binarios, de sur a norte de la ciudad, desde el café de El Vasco, de Barracas, al de La Paloma, junto al arroyo Maldonado.

Unido luego a los tres compañeros de aquel concurso: Pepino Bonano, en violín, Hernani Macchi, en flauta, y Luciano Ríos, en guitarra, su melodioso bandoneón entra triunfalmente, para imprimir discos, en el augural estudio de grabación de la Casa Tagini, de Avenida de Mayo y Perú.

La divulgación de sus discos, la actuación en un café que arrienda en la calle Paraná, entre Corrientes y Lavalle, con el propio apelativo de "Pacho" inscripto en el frente, arrastrando multitudes de oyentes en sus nocturnas presentaciones, y el honor de ser introducido con sus músicos para animar las fiestas de mansiones aristocráticas, apadrinado por los

Juárez Celman, los Madero y los López Buchardo, hacen de Juan Maglio una figura de excepción en el mundo del tango que tiene su apogeo hasta cerrar la veintena primera del siglo.

Manos en el fuelle… e inspiración errante

Los bien reputados bailes carnavalescos del Pabellón de las Rosas erigen su orquesta típica en gran cartel de atracción. Dicho pabellón es vecino inmediato del Armenonville y en las estivales noches del dios de las burlas constituyen en una sola e indivisible apoteosis del placer las ondas de ritmos y las guirnaldas de luces de ambos locales, ubicados en ese agraciado medio trecho entre los bosques de Palermo y la vieja gruta de la Recoleta.

Las manos de Juan Maglio están en el Pabellón de las Rosas apretando sabiamente las botonaduras de su fuelle. Pero su inspiración vuela allí, en raudo giro de ensoñadas melodías, que entre tango y tango –ya hecho y derecho– dan paso al tango recién nacido. Y su corazón está latiendo con la resonancia áurea del Armenonville lindero… Cuando en esas noches de la avenida Alvear, nace una noche un nuevo hijo armonioso de "Pacho", el bautismo no lo hace pensar mucho ni ha de ir a buscarlo lejos. Lo toma de la entrada de los jardines linderos, del arqueado rótulo que contiene una docena de letras formadas con bombitas incandescentes.

El pensamiento

Lo llamaban "el gallego" y era criollo y morocho. El gallego Martínez. ¡Qué pianista genuino del tango! ¡Qué melodista privilegiado! Los ditirambos no son gratuitos, no, para José Martínez (1890-1939), compositor de tangos como *Pablo*, *De vuelta al bulín*, *El cencerro* y otros más de esa calidad, y además este exquisito *Pensamiento* del que hablaré hoy.

José Martínez vivía permanentemente en un estado de gracia inspirativo. La mirada de sus ojos buenos un poco perdida en otros cielos. Con la sonrisa entregada; pero un poco triste. Con la palabra

quieta y criteriosa, que lo hizo siempre simpático y escuchado. Pertenece a la promoción señera del tango: la que hubo de crear la melodía al tiempo de ejecutarla. Fondo y forma espontáneos. La que en esta función instrumental liberó la limitación del solista de la casa de baile, del guitarrero del tabladillo o del dúo recorredor de boliches, y dio salida al camino triunfante del breve conjunto y abrió cancha consagratoria a la "orquesta típica".

Su acompañamiento en el teclado del piano era inconfundible. Cuando en 1918 Francisco Canaro da "el gran paso adelante en su carrera" como él mismo ha calificado su primera actuación en el cabaret Royal Pigall, los dos positivos créditos de su conjunto son el bandoneonista Osvaldo Fresedo y el pianista José Martínez. Al poco tiempo se independiza Fresedo y se va al Casino Pigall, en los altos del teatro homónimo.

—Los bandoneonistas buenos eran escasos –dice Canaro al respecto–. Recurrí a Minotto, que trabajaba en Montevideo; y como nada tenía que endiviarle a Fresedo, se impuso al poco tiempo.

De distinta manera habla el veterano músico al referirse al alejamiento del pianista José Martínez, que formó orquesta propia para el cabaret L'Abbaye, de la calle Esmeralda:

—Esa sí que fue una lamentable baja. Lo suplanté con Luis Riccardi, pianista de estudios y buena técnica… y me tuve que aguantar las justas quejas de la muchachada (¡y qué muchachada era aquella "indiada bien" del Royal!). Notaban el cambio y echaban de menos al típico compás de Martínez. ¡Me costó un triunfo ir convenciendo a la clientela del cabaret…!

Ahí le dolía a Canaro y por lo tanto la información es incontrovertible. Desde años atrás, Martínez tocaba habitualmente con él. Habían comenzado en trío con el bandoneonista Pedro Polito, guiando los pies danzantes de una famosa academia de las de "a diez guitas la pieza", en el desaparecido teatro Olimpo, situado en la calle Pueyrredón llegando a Arenales.

En los pisos de esas "academias" también se sacaban chispas los mejores bailarines porteños, para gusto y honra de los novatos que las frecuentaban. El piso del Olimpo conoció las suelas y los tacos de los más "tauras", mientras les daba compás desde el piano un tanguero virtuoso: ese "gallego" Martínez, morochito él, y, pese al apodo, hijo, nieto y bisnieto de argentinos...

Haciendo el aprendizaje

En los comienzos de su afición musical, finalizando la primera decena de la centuria, José Martínez, como la demás gente joven atraída por el tango, se asomó a la rueda de cafés-concierto próximos a la ribera boquense, donde habíase establecido la más extraordinaria puja de composición y ejecución de la melodía porteña. Él tocaba el piano sin escuela armónica alguna; lo aprendió en casa de unos amigos. Ni sabía música ni la sabría nunca. Fue una de esas muestras de intuición notable que han echado las bases del lirismo popular.

El mocito cayó bien en la ribera, e hizo el verdadero aprendizaje. En alguna ocasión "ligaba un cambio"; vale decir, conseguía reemplazar esporádicamente al pianista de uno de los tríos o cuartetos que por allí actuaban. Una noche cualquiera le nació el apodo. "¿Cómo te llamas vos?", le preguntó alguien; y al conocer su apellido, el otro salió por lo más cómodo: "Ajá, Martínez... ¿Así que sos gallego vos?". El mocito era callado, de temperamento tranquilo; se sonrió y se encogió de hombros. Se oyó llamar "el gallego" con tono cordial y eso le bastó. Él tocaba el piano con el general beneplácito, y se deslizaba mansamente en aquel pedazo pintoresco de la vida nocturna de Buenos Aires, que también tenía fechas inquietantes. Vuelta a vuelta llegaban a la ribera del Riachuelo las patotas de "cajetillas" del centro a alternar y toparse con la gente lugareña, que por razón de límites y proximidad, abarcaba la de Barracas y San Telmo.

"Tengo una chata con cola..."

Entre la gente moza de este tradicional San Telmo de los lejanos

candombes, llegaba cotidianamente a las noches alegres de la Boca un carrero mocetón, conocido por "el Fay", cuyos nervudos brazos dirigían con pericia aquellas chatas cargueras, de macetones pingos y cadenero arrancador. Su chata lucía en el toldito del pescante una flor pintada con llamativos colores. Era un pensamiento.

La noche sin reyertas era rara en aquellos cafetines boquenses. El Fay, bien plantado y enfrentándolas sin flojeras, "acostumbraba a resolverlas a puño limpio; y trompada que pagaba… ¡muñeco al suelo!", como ha dicho Canaro recordando al mencionado guapo. Sujeto de admiración, el Fay tuvo su tango, ya que el tango primitivo era muchas veces heraldo de las hazañas populares y sus héroes, en cualquier cancha que se realizaran. Este tango no lo nombró al guapo, sino a la primorosa flor que era divisa y lujo de su chata fortacha y larga, meritoria rival de las de la célebre tropa de Languenay, con parada en el Once. Esta del Fay también hacía decir a su dueño:

> Tengo una chata con cola…
> ¡que solo le falt'hablar!

José Martínez, pianista insuperable del tango "canyengue", muchacho observador y sosegado, mostró el hilo de su inspiración en *El pensamiento*, la flor pintada en el palio de un rey del pescante, que con seis riendas en una mano transitaba triunfal sobre las piedras de una ciudad que se transformó, sin mella de la musiquita que sigue fiel a la limpia ascendencia y la antigua imagen.

Mi noche triste

Los compositores porteños del tango, de la primera época, desdeñaban o no concebían las palabras sobre sus corcheas. Era difícil encontrar un tango que reconociera versos como hijos legítimos. No faltaban copleros anónimos, sin embargo, que sobre compases de tangos recién aparecidos aplicaran letrillas bastardas que se canturreaban por ahí. Hasta el día en que un bardo del arrabal, sin retórica (¡loado sea!),

muy poca sintaxis (disimulemos) y espontánea inspiración (¡albricias!), escribió los versos de un tango-canción auténtico.

Pascual Contursi (1888-1932) era el bardo. Su pisada estaba familiarizada con el fragor de la calle Corrientes. Vivaz y cordial, tenía muchas amistades en el ambiente teatral y en el otro ambiente –medianero del teatro– donde en la alta noche comienza otra farsa de alegrías y amores, con personajes de la realidad, cuando los de la ficción se despojan de sus vestiduras y se lavan la cara. Despuntaba en él un coplero que venía a decirnos algo; que arrancaba las estampas que lo rodeaban en el propio clima del tango; bajaba al ras de la calle la miseria y el lujo de la noche, les daba por lengua igual "caló", y las devolvía en estrofas medidas sobre los mismos compases que pasaban bailando, a su lado, la miseria y el lujo.

Con su don de la frase gráfica, Enrique Santos Discépolo dijo de Pascual Contursi: "Es el hombre que hizo subir el tango de los pies a la boca". ¿Por qué?...

Esta es la simple historia...

Contursi escuchó un día la música de un tango que acababa de aparecer. Se titulaba *Lita*. Su autor era el pianista Samuel Castriota (1885-1932), a quien no conocía personalmente. El tango, de melodía seductora, estaba compuesto a la manera de entonces: primera y segunda partes y "trío". El ritmo de las tres divisiones musicales se prestaba singularmente para el canto.

En su jerga pintoresca, le fueron brotando a Contursi los sentidos versos:

> Percanta que me amurastes
> en lo mejor de mi vida,
> dejándome el alma herida
> y espina en el corazón...

Sobre las corcheas de Lita un hombre lloraba y reprochaba el desvío y la ausencia de la mujer querida. Y descubría el pulso misterioso de las cosas inanimadas:

Ya no hay en el bulín
aquellos lindos frasquitos
adornados con moñitos
todos de un mismo color;
y el espejo está empañado,
que parece que ha llorado
por la ausencia de tu amor...

Gardel y Razzano, que ya constituían el dúo más famoso del "varieté", eran amigos de Contursi. Gardel cantaba en ruedas privadas algunas anteriores letrillas del bardo arrabalero, pero ni aquel ni Razzano se atrevían a incluir tangos en su celebrado repertorio de canciones camperas.

Gardel cantó también la letra de *Lita* en reuniones de allegados, que se entusiasmaron oyéndolo. "¡Llevalo al público!" –lo incitaban todos–. Y Gardel se decidió a estrenarlo, formalizando antes un necesario entendimiento entre el músico y el autor de la letra. Entendimiento a medias, porque eran temperamentos distintos. Finalmente se desechó el inexpresivo título de Lita y el tango quedó rebautizado. Gardel y Razzano extrajeron de la letra la frase sugestiva que dio el definitivo título: *Mi noche triste*.

Terminando el año 1917, en el teatro Esmeralda (hoy Maipo), donde actuaba a la sazón el celebrado dúo con los bizarros bordoneos del guitarrista negro José Ricardo agazapados a retaguardia, estrenó Carlos Gardel el tango. Fue un éxito consagratorio. Las estrofas toscas se pulían en el tono patinado y la nostalgia melosa del cantor; ganaban la emoción del público y lograban el milagro de ser poesía. Gardel manejaba los resortes impalpables del milagro, desde el pliegue del ceño a la boca

sonora:

> …y la lámpara del cuarto
> también tu ausencia ha sentido
> porque su luz no ha querido
> mi noche triste alumbrar!…

El espaldarazo del teatro

Elías Alippi oyó el tango y su aguda percepción halló lo que le hacía falta al primer cuadro de la obra que tenía en ensayo con Muiño en el ya desaparecido teatro Buenos Aires, de la calle Cangallo, para asegurar su atracción. Había resuelto levantar el telón sobre un cabaret puesto con toda propiedad: la orquesta de Roberto Firpo en escena; en la pista de baile, las parejas. Le agregó un número de positiva fuerza: Manolita Poli, que encarnaba la protagonista, cantando *Mi noche triste*.

La obra era *Los dientes del perro*, de González Castillo y Weisbach, estrenada el 26 de abril de 1918. Se eternizó en las carteleras y abrió una ruta exhaustiva de sainetes "con cabaret"… Miles y miles de espectadores acudieron al teatro Buenos Aires con el exclusivo interés de ver el cabaret escénico y oír *Mi noche triste*. Muchos anteponían los valores del tango a los valores ciertos de la obra. Y la gente, al salir del teatro, con enervante contagio, silbaba y cantaba fragmentos de la melodía, que ha conservado permanente vigencia.

El tango-canción –que no fue brote espontáneo, sino producto sustanciado por la ciudad, que le dio idiosincrasia, bardo, intérprete y tablado– tuvo así lugar y fecha de nacimiento. Y nombre de pila.

¿Un dato ameno, para redondear? El disco fonográfico de *Mi noche triste*, grabado por Carlos Gardel, alcanzó de inmediato tirajes fantásticos. Y la áspera cuestión de intereses separó del todo a los colaboradores incidentales del tango afortunado. La empresa grabadora abonaba diez centavos por disco cantado. Castriota, ateniéndose a

convenios anteriores, cobraba seis de esos diez centavos. Contursi planteó la cuestión, excediéndose con tal vehemencia en la apreciación del valor de su letrilla, que Castriota abandonó su imperturbable mesura y se encaró con él diciéndole:

—¡Dígame!... ¿Usted se cree que ha escrito *La dama de las camelias*?

La cumparsita

Montevideo. 1917. Domingo de Carnaval. Por la avenida 18 de Julio avanzaba una mascarada de estudiantes, haciendo estaciones ante las concurridas mesas de los cafés para cantar letrillas de color subido. Luego proseguía el andar ruidoso e incesante, con su estandarte al frente. El pendón decía: "La cumparsita".

Los acordes de una marchita acompañada de tamboriles, daban singular cadencia al paso de la comparsa del macarrónico diminutivo. Gustaba la marchita a la gente de las veredas. Le daba especial atractivo a la improvisada murga estudiantil. Muchos se iban detrás, tarareándola. El lunes de Carnaval ya se había corrido la voz:

—¿Viste la cumparsita?... ¿Oíste la cumparsita?...

Un compás bien negrero

La murga se integraba con la más traviesa muchachada de la Federación de Estudiantes del Uruguay, que tenía su sede en la calle Ituzaingó. Lo de la "sede" habíase convertido en eufemismo puro. Debían los alquileres de la casa y las cuotas de los muebles comprados a plazos. La mueblería se los embargó y se los llevaron los carros del Depósito Judicial, incluyendo el piano, propiedad del estudiante Walter Correa Luna que, juntamente con su cofrade Gerardo Hernán Matos Rodríguez (1897-1948), se encargaba de hacer las delicias de sus compañeros tecleando día y noche notas sonoras para consuelo de las otras malas "notas de la Universidad...

La pandilla de diablos juveniles solucionó como pudo el problema del desahucio. Algunos aportaron cajones vacíos que oficiaron de sillas. Otros –¡loados magos!– consiguieron unos pesos y alquilaron un piano

desvencijado. ¡Hurra! Allí se podría vivir sin abrir el Testut o el Código; pero sin música… ¡nunca!

Y haciendo corro al viejo piano surgió la idea de organizar la comparsa callejera. Alguno dijo "Rebajémosla a comparsita…". Y otro chapurreando burlón: "Dejémosla en cumparsita…". Así quedó.

Matos Rodríguez, que no se sabía una corchea por música pero que con las manos en el teclado "se las sabía todas", empezó a extraer de aquella dentadura amarillenta la sincopada voz andariega. La "barra" le daba fondo de acompañamiento golpeando sin lástima los cajones-sillas. Matos decía, metiendo mano izquierda en los bajos:

—¡Esto tiene que salir bien negrero!

La marcha… que no era marcha

Alto, espigado, buen mozo, bromista, Matos Rodríguez aguantó en pleno Carnaval la andanada eufórica de su barra agradecida ("¡Qué marcha bárbara hiciste, hermanito!…", etcétera). Después se puso serio para decir:

—¡Qué marcha ni marcha!… Es un tango.

Los muchachos se miraron, suspensos. Insensiblemente ronronearon la música en un coro "a boca chiusa", dándole "canyengue". Matos Rodríguez se sentó al piano y dejando que ellos siguieran la línea del canto se concretó a apoyarlos en las notas graves. ¡Era tango, nomás!… O quizá, flor de tango.

—Ahora hay que escribirlo –dijo Matos–. Voy a hablarlo al pianista del biógrafo Ideal, que es amigo mío.

Aquel pianista (uno de los tantos que tocaban a destajo siguiendo la acción de las películas mudas de la época) fue una tarde a la Federación y, mientras Matos tocaba, él escribió la música. Los rodeaba la corporación estudiantil en pleno. Hecho el transporte al papel pentagramado, el pianista preparó su hermosa "gótica" para encabezarlo.

—¿Tiene título? –preguntó.

Hubo una general consulta sin palabras. Y tácita aprobación:

—Sí… *La cumparsita*.

El tango por antonomasia

Matos y su barra le llevaron el tango a Roberto Firpo que, con su orquesta típica tan celebrada ya en Buenos Aires, estaba tocando en el café La Giralda, situado donde hoy se eleva el Palacio Salvo. El estreno tuvo el entusiasta recibimiento que es de imaginar. Poco después, en una escapada a Buenos Aires, Matos Rodríguez le vendió la composición a la editorial Breyer en unos pocos pesos. El éxito progresivo y trascendente de *La cumparsita*, a partir de los años veinte, que la llevó a arrasar fronteras y apoderarse del favoritismo universal, es cosa que aún se discute en estos pagos entre afirmadores y negadores. ¿Es, en realidad, un supertango? ¿Tiene excluyentes valores para ser el tango por antonomasia?… Demos el hecho por consumado. Virtudes ha de tener de sobra esa *Cumparsita*, que siempre se escucha con verdadero deleite en tierras de acá, de allá y de acullá.

A tamaño éxito le ha cabido, por ley fatal, algún roce de escándalo. Primero fue la porfiada reconquista de la propiedad malvendida por su incipiente autor; acto reivindicatorio que logró en su hora la asociación argentina de autores y compositores. Después… gajes de la notoriedad: a diez años de su aparición, los autores Contursi (padre) y Maroni le adaptaron letra ocasional para un sainete que estrenaron en el teatro Apolo, y pasados otros diez, cuando *La cumparsita* empezó a rendir cuantiosos derechos, se reclamó participación para la letra. El músico negó su reconocimiento a tal colaboración. Litigaron largamente. Muerto Matos Rodríguez en 1948, sus deudos se avinieron a un laudo arbitral. Pero eso sería materia de otra historia…

Digamos, para corolario, que al famoso tango le cupo también la ley atávica. En cuanto *La cumparsita* llegó a Alemania, la incluyó en su repertorio una charanga del ejército prusiano. Oyendo en un desfile la familiar música un diplomático argentino exclamó:

—¡Qué bien suena este tango como marcha militar!

De haber sabido lo que aquí he contado, nuestro diplomático le hubiera encontrado explicación a tan sorprendente marcialidad.

La payanca

Vuelven a mi memoria las discusiones que en 1917 originaba el título de este tango. En ese año fue impreso y publicado por una editorial. ¡Once años después de que Augusto P. Berto (1889-1953) lo compusiera! Luego hablaremos de eso. La publicación del ejemplar musical de *La payanca* impulsó este tango a una desbordante popularidad. Estaba en los atriles de todos los pianos de la República. Se tornó huésped simpático y familiar de todos los hogares. Y era mucha la gente que se preguntaba qué era "la payanca". Qué quería decir "la payanca". Porque, a ciencia cierta, nadie podía asegurar si era un juego de chicos, como decían unos, o un pial campero, como decían otros. La gente "canchera" sonreía maliciosamente, como si "estuviera en la pomada", que dicen hoy. ¿Por qué, si tampoco los "cancheros" desentrañaban lo que el músico había envuelto en un enigma? Al compás de ese tango cantábanse letrillas bastardas en sitios "non sanctos", y las mismas andaban entre dientes de "la muchachada". Pero la referencia directa a tal "payanca" tampoco aparecía en esas coplas procaces, que eran consabida muletilla de los tangos antes de que el ritmo bailarín tomara atributos de canción digna.

Dejemos también eso, por ahora, como un amable suspenso, y vayamos al compositor de esa musiquita que daba tanto que hablar...

Obrero y músico

Augusto P. Berto nace en 1885 en Bahía Blanca (¡benemérita cuna atlántica de varias inspiraciones tanguistas!). Viene muy chico a Buenos Aires. Su familia siente el rigor de la pobreza y el pibe Augusto es, a los once años, un peoncito que le alcanza tarros de albayalde y aguarrás a un pintor de paredes. A los diecisiete trepa él por las altas escaleras de tijera, como medio oficial pintor en el Palacio del Congreso, en construcción. Allí conoce a Canaro, que está en igual faena. Ganan tres pesos por día. Un buen jornal. Los dos, en las horas libres, aprenden a

tocar algún instrumento. Berto le mete dedos entusiastas a los cordajes de guitarra y mandolín, y cuando les toma confianza se atreve con el violín. Muchacho avencindado en la Chacarita, se enrola en 1904 en los desfiles carnavalescos del centro coral y musical Los Defensores de Villa Crespo, que obtiene relevantes premios en los corsos.

Y sigue con muñeca incansable empuñando el pincel en el futuro Congreso, al que el pueblo motejó de "Palacio de Oro", por lo que costaba su dilatada construcción. Berto tiene veinte años cuando le está echando el ojo al bandoneón, con unas ganas bárbaras de emular al pardo Sebastián o al morocho Santa Cruz. Ya le ha tomado el gusto a la botonadura de nácar, ensayándose en el instrumento de un amigo. Pide un adelanto de ciento veinte pesos a la empresa de pintura para la cual trabaja (¡más de un mes de sueldo!), y le dan el adelanto, porque es un obrero cumplidor. Compra el fuelle. Un año después está al frente de un cuarteto y se luce. En ese tiempo el repertorio de tangos es limitado y escasean las novedades. Eso obliga muchas veces a improvisar alguno, entre pieza y pieza, entre descanso y descanso.

Gato y tango: todo es folklore

Una noche de 1906, el cuarteto de Berto actuaba en una quinta de Floresta, donde se festejaba un triunfo electoral. Unos guitarreros habían tocado algunas piezas de tierra adentro, en homenaje al caudillo, y el sonsonete de un gato polqueado se le había quedado en el oído a Berto:

Laraira laralaila;
laira laraira...

En cada pausa de los tangos, su bandoneón le acomodaba compás de 2 x 4 a ese retornelo. De repente, le surgió de una hebra la melodía tanguera, trasmitiéndosela a su compañero Durand, que la tomó hábilmente en la flauta. Berto aplicó en seguida un "canyengue" de 4 x 8 a la creación de la segunda parte, para cerrar con una suave tonada

cantable. En realidad, el tango íntegro resultó cantable. Y de ahí que en el clima de los bailongos de medio pelo le adaptaran letrillas zafadas.

Bastó que lo tocaran formalmente para que el tango entrara en el favor de oyentes y bailarines. Y al "¿cómo se llama?" de la curiosidad común, hubo que responder con un título. *La payanca*, contestó Berto sin vacilar. *La payanca* le quedó por apelativo súbito a ese ritmo pegadizo que incitaba a seguirlo con "ochos" y "medias lunas", o con canturreos y silbos. La divulgación de *La payanca* entre los músicos del tango fue asombrosa. Todos lo conocían, todos lo tocaban, sin que sus notas figuraran en un pentagrama, ni siquiera manuscrito.

El discutido título

Pasó una década de halagüeños acontecimientos para Berto, consagrado ya a la música popular.

En 1917 (y luego por mucho tiempo) su corpulenta figura llenó desde el palquito orquestal el pequeño recinto ortodoxo del tango que tuvo la Avenida de Mayo en el café Central, situado en el cruce con la calle Tacuarí (esquina nordeste). Ese año se decidió Berto a hacer editar su tango *La payanca*, y el furor que produjo su contagiosa melodía estuvo en competencia con las discusiones sobre el significado de su título, a que aludí arriba. Creo que nadie pudo ponerse de acuerdo.

Algunos dicen que "payanca" es un lazo corto de los reseros, y otros, que es una argolla del mismo lazo. Los más dan ese nombre al juego que todos hemos jugado de niños, vale decir, el "ha niente" itálico o "juego de los cantillos" hispano, que se juega con cinco piedritas o carozos lanzándolos a lo alto para recogerlos en el aire al caer. (En nuestros diccionarios solo he encontrado "pallana" o "payana", como derivados, a su vez, del quichua "pallay", que significa "recoger del suelo").

Berto nunca aclaró esa fe de bautismo. Y yo no puedo hacerle ahora un replanteo cordial, porque desde el 29 de abril de 1953 ya no está entre nosotros. Consolémonos poniendo en el tocadiscos una grabación bien rítmica de La payanca, ese tango que es de veras tango por donde lo

busquen.



Curiosa ilustración de una de las primeras ediciones de Lunes, todavía sin letra.

Lunes

Aunque he sido amigo y colaborador del músico José Luis Padula (1893-1945), no puedo darle al lector testimonio fehaciente de si este artista popular tocó el instrumento “dúplex” de guitarra y armónica por habérselo visto usar en Buenos Aires a Ángel Villoldo o si le llegó en su Tucumán natal la información de cómo se componía tal artefacto..., o si, por milagrosa imaginería, se le ocurrió la combinación sin tener noticias de que existiera ya. Aludí a ese “dúplex” al referirme al nacimiento de *El choclo*. Se trataba de una varilla ajustada a la caja de la guitarra, y en su extremo una armónica que de ese modo le llegaba a la boca al ejecutante, quien soplaba por ella al tiempo que digitaba en el cordaje de la vihuela. Adquirió Padula su primeriza fama de músico popular por vía de esa repentista destreza instrumental, reemplazada luego por sus aptitudes de pianista. Aunque, corrido el tiempo, volvería el hombre a empuñar un día su lejano “dúplex” musiquero para asumir un rol teatral pintiparado para él: encarnó, con entera propiedad, al autor de *El choclo*, en el espectáculo *De Villoldo a Gardel* que se representaba en 1933 en el teatro Nacional, de la calle Corrientes.

Dos grandes tangos sin editor

José Luis Padula fue un compositor y ejecutante con genuina raíz en el pueblo, Con fresca inspiración, con índole pura. A la vez, fue un hombre condenado a la pobreza sin remedio. Sus rudimentarias primeras letras apenas si le trasmitieron la mezquina facultad de ligar trabajosamente las catorce que componían su nombre, para estampar la firma. Y desgraciadamente, la mayor parte de las veces firmó al pie de escritos donde resignaba sus derechos o se los esquilmaban.

Desde muy joven recorrió locales de provincias tocando piezas nativas en las que volcaba un hondo sentir. Ese fue el género al que se dedicó en los últimos años de su vida, con tanta aceptación, que aún actualmente se reimprimen grabaciones fonográficas de su conjunto folklórico.

Pero el tucumano Padula tenía el mejor rinconcito de su corazón para el tango. En las poblaciones por las que ambulaba con otros musicantes, sabía asimilar el sabor de los nuevos acordes de "corte y quebrada" que le llegaban de Buenos Aires. Esbozaba compases tangueros, inventados entre el fluir de sus ejecuciones. Un día bajó de un tren en Rosario. Y la escala casi resultó destino, por lo prolongada. La ciudad de Rosario, en aquella época, llenaba ya de tantas luces de fiesta las fechas "milongueras", que le ponía los dientes largos a la capital de la República. Esto lo he oído confirmado en los labios memoriosos de don Enrique R. Noriega, antiguo hombre de diarios, relatándome en rápidos chispazos de su vívida charla los formidables bailes carnavalescos del tango, en los viejos teatros rosarinos, y el predicado de algunos de sus bailarines, como el muy mentado Reinoso.

En ese mundillo tanguero de Rosario fue donde Padula concibió sus dos tangos para la posteridad: Nueve de Julio y Lunes, a los que daría estructura formal en Buenos Aires, al venir a tocar en un cafetín de Avellaneda. Él no se preocupó por su publicación, mientras todas las orquestas típicas los incluían en sus repertorios y los silbaban y tarareaban los transeúntes por las calles. Era una transmisión espontánea y recíproca de esas líneas melódicas tan sencillas como ricas de hermosa originalidad, invadiendo el país entero. Padula aprendió en la capital a tocar el piano y con ese valioso conocimiento volvió a Rosario. Era el momento del apogeo de sus dos tangos. En alguna ocasión él contó, al respecto, que entró en una casa de música de Rosario a preguntar qué nuevos tangos exitosos había, y le contestaron:

—Hay dos: Nueve de Julio y Lunes, pero no están editados.

¡Señores: hay quien acertó las ocho!...

La primera edición de Nueve de Julio resultó revirada. El gran tango y su modesto autor cayeron en la trampa de una expoliación, anulada posteriormente.

Lunes –que corrió mejor suerte al ingresar a la imprenta musical– es

una viñeta cantable, que se apoya en su delicioso ritmo juguetón. Su letra ensaya una sintética confrontación entre los dulces sueños del domingo y la dura verdad del lunes. La redoblona se cortó... Josefina, que se oyó llamar "la reina del salón", debe dejar sus triunfos danzantes para volver al taller... Y el lungo Pantaleón olvidarse de los vales del *paddock* y atar la chata para ir a cargar carbón al dique...

El final de la letrilla anhela encender una luz de esperanza para un apoteótico domingo del futuro:

> Pero qué importa que en este monte crioyo
> hoy muestre un lunes en puerta el almanaque;
> si en esa carta caímos en el hoyo
> ya ha de venir un domingo que nos saque...
> No hay mal, muchachos, que dure cien años,
> y ligaremos también un bizcocho:
> ¡a lo mejor acertamos las ocho...
> y quién te ataja ese día, corazón!...

A los escépticos que se permitan desdeñar esta suprema ilusión "burrera" de embocarlas todas, les digo que hay antecedente positivo al cien por ciento. Eduardo Germán Huxhagen, veterano cronista de carreras y loterías –que siguió manteniendo hasta su muerte sus prolijas estadísticas del azar– acertó en sus pronósticos del inolvidable vespertino *Crítica* los ocho ganadores de la reunión que se efectuó en el hipódromo de La Plata el sábado 6 de marzo de 1943. Aquí están, por su orden, los pingos del providencial "relojeo": El Loro, Royal Girl, Brazola, Chabaré, Bomarsund, Führer, Remolón y Huche. El Jockey Club de dicha ciudad le entregó una medalla de oro celebrando el extraordinario acontecimiento, que hoy la estrofa del tango de Padula me da pie para evocar con sincera complacencia.



Precisamente ésta es una edición pirata. No tiene sello editorial ni dato alguno. El papel es ordinario. Aún así, la ilustración está cuidada: es una costumbre de la época y además un recurso de marketing, porque hacía a

la partitura más llamativa. La edición original, incluyendo el mismo dibujo, es de Breyer Hnos.

Entrada prohibida

Recuerdo a Luis Teisseire (1883-1960) –autor de este tango– en épicas horas de nuestra primera asociación de autores y compositores, que entonces era en el común lenguaje del gremio musical “la sociedad del pequeño derecho”. Teisseire tenía vocación por las luchas en pro de conquistas sociales. Y además, el físico del rol. Un rostro entre agraciado y enérgico, de ojos muy claros. La cabeza, llena de ideas librepensadoras, cubierta con sombrero de ala ancha. El negro moño volandero. Los labios fluyentes para la palabra razonadora, combatiente o discursiva.

Yo llegaba entonces a la mayoría de edad y él me llevaba dieciséis años. Me tocó vivir (junto a él y otros pioneros, o en relación inmediata) las guerrillas contra seudoeditores que acechaban la aparición de composiciones exitosas para falsificar miles de ejemplares de venta, o contra aquellos propietarios de locales que usaban la música para hacer su pingüe negocio y negaban el pago de monedas de derechos.

Una deficiente ley de “amparo” intelectual y artístico, dejaba desamparado al autor. Teisseire rompía lanzas contra esa paradoja, siempre pronto a lograr la orden de allanamiento a una “cueva de pirata” que almacenaba fardos de clandestina música impresa; a efectuar sorpresivas apariciones en confiterías de moda, para exigir el pago de la música que tocaba la orquesta; a desatar bochinches sonados en bailes interrumpidos por igual motivo, en que a veces había que sortear (o contestar) trompis, tiros y cuchilladas.

El sarampión romántico

Yo aproveché las treguas del luchador gremial Teisseire para escuchar de sus labios los recuerdos pintorescos del músico popular de la primera hornada. El que empezó soñando infructuosamente con la profesión filarmónica y desde los 15 años –pisando el fin de siglo– debió trabajar en distintos oficios para ayudar al modesto hogar paterno. Este diablo de

Luis, en un lustro, organizó huelgas en todos los sitios donde trabajó... Tenía el anarquismo en el alma y lo conservó puro. Aquel anarquismo del 900, sarampión romántico que postulaba la revolución social programando veladas en centros recreativos, con teatro de aficionados y baile familiar, y fundando bibliotecas de libros viejos en esquinas de barrio ("Luz y Verdad", "Germinal", "¡Adelante!"...) para sacarle parroquianos al despacho de bebidas de la esquina de enfrente.

Un muchacho amigo de Luisito, al que este enseñó a leer y escribir, le regaló una flauta. (Desde aquí saludo a aquel muchacho anónimo, porque el tango ganó así a tan renombrado flautista y tan vibrante líder de su creación). Teisseire ya solo vivió para solfear pentagramas y soplar melodías por el canuto. Compuso un tango que tituló *La Nación* y al ser conocido entre los músicos del género habría de marcarle decididamente el camino. Con su flauta bajo el brazo, Luis llegó una noche a lo de Hansen y debutó en trío con "el cieguito" Aspiazú en guitarra y "el vasco" Urdapilleta en violín. De Hansen pasó al Quiosquito, en la ruta nochera del Palermo divertido. Y luego a la ciudad céntrica, en las distintas albricias del tango: los cafés con palco orquestal, los discos fonográficos del sello "Atlanta" integrando el quinteto de Berto, los bailes, las orquestas de foso de los teatros de sainete, los cabarets...

La damisela-símbolo

Tocando en L'Abbaye, de la calle Esmeralda al 500, en el cuarteto del bandoneonista Augusto P. Berto (que se completaba con José Sassone en el piano y Peregrino Paulos en el violín), en el año 1918, Teisseire encontró inspiración en uno de los acostumbrados y domésticos sucesos del cabaret. Nace allí su tango "Entrada prohibida", al que adapta además una burlona letrilla, en virtual colaboración repentista con los "habitués"...

Del cabaret te plantaron

y te prohibieron la entrada;
eras la paica mimada…

Queda así aclarado que no pertenecía al sexo masculino revoltoso el personaje del tango, a quien inhibían de asistir a la garufa nocturna. Era una damisela la protagonista. Una damisela-símbolo, digamos. Sobre el particular, Luis Teisseire era rico de evocaciones. Desde el bosque palermitano al centro, soplando su flauta tanguista, había sido testigo del despliegue de coqueterías de las reinas livianas de la noche porteña. La rubia Mireya –gran esplendor y ocaso sombrío–, Joaquina –estrella del corte y la quebrada–, la hermosa ñata Rosaura… Y tantas.

Se le aclaraban más los ojos claros a mi amigo Luis, nombrándolas. Y se le empañaban recordando que al simpático "cajetilla" Argerich le costó la puñalada mortal la rivalidad con Cielito Traverso por el amor de una de ellas, en el Quiosquito.

Sobre el paño cargado de la milonga antañona tallaban como "puntos altos" el fru-fru de las polleras y el roncar de los guapos. En el cabaret céntrico la cosa cambió. Los dueños de las salas procuraban acreditarlas por vía de la cordura. Consiguientemente, ¡de guapos, ni hablar! Y expulsión aleccionadora de las casquivanas "de cartel", dadas a alborotar avisperos. El tango de Teisseire, chocador como todos los nacidos de la espontaneidad coplera, tiró a bajarle el copete a la peripatética "de Esmeralda al norte…".

Pero también llegó tu San Martín
y se acabó tu fama de cartón;
y la que fue la flor del berretín…

La acción de justicia

Hoy, que una implacable mano borró de la pantalla aquella Buenos Aires, girando el dial del televisor del tiempo, las coplillas de *Entrada*

prohibida resultan anacrónicas. Pero lo que tiene indeclinable lozanía es su música.

Luis Teisseire murió el 3 de mayo de 1960, a los 76 años. Su tango *Entrada prohibida* reflorecía entonces en los repertorios de las orquestas típicas, para seguir con fortalecida vigencia. Ante el ataúd de Luis, que velaban en la sala de música de la Sociedad de Autores y Compositores –cuyos cargos directivos y su administración desempeñó– me confortó el pensamiento de que ese reflorecer habría aromado dulcemente su fin. Y agradecí a la providencia que existiera ese tango afortunado para cumplir una acción de justicia, perdurando el nombre y el espíritu de un tenaz luchador por los derechos de sus colegas en esta afectiva misión de halagar oídos.

Muñequita

Francisco J. Lomuto (1893-1950) hizo su primer trato con la música acariciándola, mimándola, destacando sus encantos y viéndola irse en otras manos desde las suyas, para hacer felices a otros oídos. Porque Pancho Lomuto estrenó los pantalones largos y fumó el primer cigarrillo dedicado a vender felicidad. Desde los quince años hasta doblar esa edad, desempeñó empleos de vendedor en las casas de música del centro de Buenos Aires. Un empleo que no era para el automatismo de los horteras, sino para los encelados por una vocación.

Pancho Lomuto: "best-seller" de ayer

De los comercios musicales de la calle Florida, Lomuto pasa a los de la Avenida de Mayo. De los de esta, vuelve a los de la calle Florida. Eran casas cuyas firmas titulares pertenecían a la más alta fama del ramo, como hoy pertenecen a la historia íntima de la ciudad. Vienen ecos de melodías que marcan épocas, cuando se nombran los rótulos de Romero y Fernández, Tagini, Breyer, Celestino Fernández, Castiglione… Es que, sentados a los pianos del salón de ventas, ve nuestra imaginación nostálgica a Pérez Freire, Alberto López Buchardo, Villoldo, Bulterini, Peacan del Sar, Miguelito Tornquist… Y los propios vendedores de esas casas, entre los que se destacaban pianistas intuitivos de singular gusto para la ejecución de los tangos y los valses de moda. Francisco Lomuto se caracterizó en esa función. Adelantándose a tiempos y remoquetes, él fue un "best-seller", en la acepción de "mejor vendedor" de la obra de sus colegas, vertida en piezas impresas, rollos de pianola y discos fonográficos.

Pancho Lomuto, pianista y compositor, extendió su acción –reclamado por la amistad admirativa– a fiestas familiares, reuniones sociales, reductos privados de alegre muchachada nochera y también algún patio suburbano de baldosas deslucidas, paredes enladrilladas y añosa higuera al fondo.

En esa época, por el año 1918, compone su tango Muñequita, que le daría anchas alas a su nombre de compositor, y que él dedica a quien lo estrenó, María Luisa Notar, una bella dama joven del sainete y afinada cantora. La letra que escribió Adolfo Herschel (autor del delicioso estilo Pobre gallo bataraz) es un inefable poemita documental porteño que, a compás de la irresistible melodía de Lomuto, se tornó estribillo de todos en el vivir cotidiano:

> ¿Dónde estará
> mi amor, que no puedo hallarlo ?
> Yo no hago más que buscarlo
> porque sin él ya no es vida…

Y luego:

> Me tenía muy mimada
> por lo elegante y bonita;
> por eso la muchachada
> me llamaba "Muñequita"…

Y más adelante desfilaban los detalles prominentes de la galante vida fácil que la época reservaba a los ultraelegidos de la fortuna, aquellos que habían llegado a forrarse con mil rosados billetes de mil, y a los cuales llamábamos "millonarios" con un temblor especial en la voz. Sin suponer que llegaría otra época premesiánica del "cambalache", en que un atraco, un cheque sin fondos o un contrabando por un solo millón, es un insignificante "robito", una módica "estafita" o una parodia de "mejicaneada"…

> Recuerdo que por Florida

paseaba en su "vuaturé"
y me llevaba vestida
por Paquin o por Georget.
Hasta me tenía carruaje,
lancha en el Tigre y un Ford
"garçonnière" en el Pasaje
con todo lujo y confort.
....
¡Todo acabó
para mí, cuando él se fue!
Ya no voy a tomar té
a lo de Harrods, como antes,
ni uso alhajas y brillantes
que en otros tiempos usé...

La transcripción ahorra comentarios. (Por las dudas, aclaro que el citado Pasaje era el Pasaje Güemes, de la calle Florida, que tenía fama...).

El injusto olvido

No está olvidada la elevada y exuberante figura simpática de Pancho Lomuto, coronada por las volutas de humo de su impenitente cigarrillo rubio, calzado en larguísima boquilla. Aún se recuerda al pianista que llenaba de efluvios tangueros los salones del lujoso trasatlántico "Cap Polonio" en sus cruceros por nuestras costas del sur; al director de orquesta típica que animó veladas de gala en la Casa de Gobierno lo mismo que en los carnavales del cine Broadway; que llevó dignamente el tango a los micrófonos en el tiempo de oro de la radiofonía; que tres años antes de morir presentó con lucimiento su cuadro de estampas porteñas y camperas en los teatros de Madrid. Al director que durante casi treinta años colaboró en estrecha unión con el tango y la fonografía, dejando las muestras de esa labor en placas de los sellos Odeón y Victor que aún se difunden y se escuchan con verdadero agrado. Mucho menos está

olvidado el caballeresco Pancho Lomuto entre sus compañeros, los auténticos autores y compositores, que en varios períodos lo llevaron a la presidencia de su entidad o le dieron su representación en congresos internacionales de la intelectualidad y el arte.

La que acaso esté olvidada es su creación melódica. Y con notoria injusticia este lindo tango Muñequita, al que le bastaría ser exhumado por alguna intérprete de cartel, para rescatar el antiguo favoritismo en la comunicación pegadiza con los repetidores labios del pueblo.



María Esther Podestá de Pomar (1896-1983). Hija de Juan Podestá, casada con Segundo Pomar. Actriz completa, dominó el teatro cómico, el drama y el canto. Comenzó como actriz infantil y continuó actuando sin

descanso toda su vida, migrando con éxito del teatro al cine. Estrenó Milonguita en Delikatessen Haus (bar alemán), de Alberto Weisbach y Samuel Linning, el 12 de mayo de 1920. Su papel era el de una violinista directora de una orquesta de señoritas. Tenía 23 años.

Milonguita

Enrique Delfino (1895-1967) tuvo como músico dos facetas sorprendentes. Sus tangos han recorrido mundo embelesando a las almas con su cadencia sentimental. En cambio él, personalmente, con el apelativo de Delfy y como humorista del piano, ha hecho desternillar de risa a los públicos del "varieté". También la tela anímica de su condición de hombre ha de tener anverso y reverso. Porque a nadie le habló del drama íntimo de sus ojos en sombra. En su casa de Flores solo tuvo palabras de fineza, de evocación o de amable broma para el amigo que se le acercó.

En 1918, el nombre de Delfino compositor empezó a ser garantía en el ambiente tanguista. Por un tango exitoso, y otro tango bueno… no exitoso. El de la amplia difusión era *Re-fa-si*, bautizado espontáneamente por sus colegas, que se lo pedían nombrando las tres notas del comienzo. El que no entraba era *Sans Souci*, por su coformación melódica, indudablemente adelantada a su época. Ambas piezas, a su manera, destacaron entonces a Delfino. Como lo destacaron sus aptitudes de pianista, al ser contratado con el violista Tito Roccatagliata y el bandoneonista Osvaldo Fresedo para grabar música porteña en estudios norteamericanos cuando aquí estaba en pañales la industria fonográfica. Y en 1920 se colocó decididamente en la primera línea como compositor.

El tango sin artificios

A principios de ese año, le dijo Samuel Linning (1888-1925), el rubio y atildado autor teatral que moriría joven:

—He escrito con Weisbach un sainete para Vittone-Pomar. Se titula *Delikatessen Haus* y se desarrolla en una cervecería. Para atracción de público van a contratar unos alemanes que se toman veinte chopes al hilo, cada uno. Pero yo le tendría más fe a un tango cantado por María

Esther Pomar…

El recuerdo del éxito de la obra *Los dientes del perro* con el tango *Mi noche triste*, seguía latente. Delfino estuvo de acuerdo con Linning:

—Tenés razón. Hay que hacer el tango para María Esther. Pero tiene que surgir de la inspiración natural, sin artificios; de la calle.

Los dos eran jóvenes. Llenos de ilusiones. Empezaron a recorrer calles apartadas; calles de barrio, a la luz del día. La pisada los llevó para el sudoeste. Estando en el cruce de Chiclana y Deán Funes –donde una década después ubicarían a Florencio Sánchez en el bronce– les ganaron el corazón las veredas arboladas, las casitas chatas, las gentes modestas. La ingenua coquetería de una muchachita linda que los miraba desde una puerta, junto a un corralón, le hizo pensar un mundo de cosas a Linning. Y le dijo a su compañero:

—Mirá esa milonguita…

Delfino exclamó, concluyente:

—Ya tiene nombre el tango.

Linning sintió el brote de los primeros versos como agua de manantial:

Te acordás, Milonguita, vos eras
la pebeta más linda'e Chiclana;
la pollera cortona y las trenzas…
¡y en las trenzas un beso de sol!

Volvieron a la vida del centro. Linning a los ensayos de su sainete en el teatro Ópera. Delfino a su labor de músico. Y ambos, en momentos de aplicación, al tango cuyo desarrollo seguían con fidelidad temática:

Esthercita…
Hoy te llaman Milonguita.
Flor de lujo y de placer,

flor de noche y cabaret…

La mensajera de la fortuna

El sainete Delikatessen Haus se estrenó a mediados de 1920. Vittone y Pomar estuvieron graciosos en sus “macchiettas” de la cervecería. Los bebedores alemanes de chopes causaron sensación por sus gaznates insaciables. La actriz esposa de Pomar cantó Milonguita con buena aceptación. Todo resultaba un poco forzado, una “melange” de efectos buscando ostensiblemente el aplauso. Bastante hizo el tango con gustar… y empezar a trasladarse a los canturreos y silbidos callejeros. Sin ser una “pegada”. Por su parte, Gardel lo cantó en público y lo grabó en disco. Milonguita procuraba adentrarse en la gente a favor de una leve ternura que lo salvaba de la sensiblería. Hasta que apareció Raquel Meller como signada para poner el sello del éxito consagratorio. Raquel Meller, sí. La más talentosa artista del cuplé hispano.

La Meller vino ese mismo año de 1920 por primera vez a Buenos Aires, casada con Enrique Gómez Carrillo, insuperado cronista guatemalteco, virtual hijo adoptivo de París. Raquel conoció Milonguita, y al prolongar su actuación triunfal del Empire justamente en el teatro Ópera tras la temporada de Vittone-Pomar, incluyó el tango en su repertorio y lo anunció en llamativo cartel sobre aquel tradicional “foyer” de la calle Corrientes. Milonguita le deparó ovaciones –a la par de su célebre Relicario– y ella pagó los lauros devolviendo el tango con resonante arraigo a la Popularidad de la ciudad y a los imponderables caminos del mundo, donde se dicta el destino de las canciones.

Epílogo

Pasaron seis años. Cuando en septiembre de 1926 se presentó Francisco Canaro en el Club Mirador, de Nueva York, al frente de los “gauchos” de su orquesta típica, un mozo le alcanzó un mensaje escrito en un “ticket” de adiciones: “¡Por Dios, toquen *Milonguita*! - Raquel Meller”. En una mesa estaba la famosa cupletista, y tal súplica solo podía

responder al deseo de revivir dulces horas de Buenos Aires y de su trunco romance con Gómez Carrillo. Los compases del tango habrán cumplido en aquel momento la piadosa misión sentimental.

Y *Milonguita* ha seguido luego reafirmando su vivencia en la añejez, como los licores nobles. Ese don que le está negado a los humanos.

Mano a mano

En esta baza de la historia de los tangos, que hoy va a jugar aquí un punto alto: Celedonio Esteban Flores (1896-1947), el hombre tiene una carta brava que es Mano a Mano, y un comodín que es Margot. Debo empezar hablando de este tango, para ir a parar al nacimiento de aquél.

Por la pinta

Allá por los años de la segunda década, la página de noticias policiales del diario nochero *Última Hora*, que tenía sal y pimienta de pintoresquismo porteño, abría sus columnas a colaboraciones espontáneas en verso lunfardo, premiando a las publicadas con un billete de cinco pesos (nada despreciable entonces). Una noche aparecieron unos versos alejandrinos titulados “Por la pinta”, firmados con un lacónico seudónimo: Cele. Descarnados, directos y sobre todo bien rimados:

> Desde lejos se te manya, pelandruna abacanada,
> Que has nacido entre la mugre de un convento de arrabal,
> etcétera…

A Gardel y Razzano les gustaron, y José Ricardo, el guitarrista del dúo, se largó a ponerles música de tango. Para formalizar el asunto, indagaron quién era aquel escueto Cele, infructuosamente al principio. Gardel se decidió a cantar en público el flamante tango, que titularon Margot. Cuando se dispuso a grabarlo en disco, la empresa fonográfica individualizó al autor, que resultó llamarse Celedonio Esteban Flores. Lo citaron al estudio de grabación, que estaba en los altos del cine Grand Splendid.

¿Qué vieron aparecer? Un muchachito bajo, regordete, tímido, moreno, que en su cabeza disimulaba las motitas con un peinado tirante, aplastado y pegado con gomina. Era algo más que veinteañero, pero parecía un adolescente. Gardel lo miró con afecto y supuso que lo mandaba otra persona mayor: el verdadero autor oculto.

—Vos sos el sobrino –se le ocurrió decirle.

—¿De quién? –dijo sorprendido el morochito.

—De tu tío... Bueno; del que escribió esos versos "rantes" de Margot.

—Soy yo el que escribió esos versos "rantes", señor Gardel. Y aquí le traigo estos otros, a ver si le gustan.

Gardel tomó la hoja de block, escrita a máquina, que le tendía el jovencito. Leyó. Con gestos admirativos se la pasó a Razzano. Este compartió inmediatamente el entusiasmo. Era la letra de Mano a Mano, y a su vez empezó a leerla en voz alta:

> Rechiflao en mi tristeza, te evoco y veo que has sido
> en mi pobre vida paria solo una buena mujer;
> tu presencia de bacana puso calor en mi nido,
> fuiste buena, consecuente y yo sé que me has querido
> como no quisiste a nadie, como no podrás querer...

—¡Qué me contás! –exclamó Gardel entusiasmado–. ¡Le vamos a hacer música en seguida, pibe! –Y guiñándole un ojo mantuvo su escepticismo cordial–: Los versos serán tuyos, che. Pero ese lío de la "mina-bacana" le pasó al bandido de tu tío, ¿eh?

El dorado compadrito del 20

De allí nació una camaradería afectuosa con el muchacho de los versos "rantes", plenos de observación directa y de ocurrentes graficismos, cuando no de emotivas imágenes. Celedonio Esteban Flores reunió después un conjunto notable de esos poemas en un libro que tituló Chapaleando barro. Y algunos de los poemas salieron de ese libro

para convertirse en letras de tangos cuya línea melódica escribieron músicos populares de arraigo.

Pero su gran tango –símbolo y clave– ha sido *Mano a mano*, porque Cele conocía como ninguno la parda jerga antiacadémica y desnuda, y su mérito consistió en hacer surgir de ese oscuro reverso al dorado porteño compadrito del año 20, casi romántico, y burlón sin casi. El que, a pesar de toda contra del destino, gambeteaba el barro y estaba siempre bien calzado, como para aquel mosaico parejo de Corrientes y Esmeralda (hoy víctima propiciatoria de los picos cavadores de SEGBA y CIAE); dándole fonética alardista a su disimulada quiebra sentimental:

> Nada debo agradecerte, mano a mano hemos quedado;
> no me importa lo que has hecho, lo que haces ni lo que harás;
> los favores recibidos creo habértelos pagado
> y si alguna deuda chica, sin querer se me ha olvidado,
> a la cuenta del otario que tenés se la cargás.

El autor de Mano a mano nunca pudo equilibrar con sus otras composiciones el éxito inicial de ese tango, que contó con el invalorable apoyo de la interpretación fervorosa y continuada de Gardel, en vida y en disco... Cosa que Cele reconocía paladinamente, y de ahí su fidelísima adhesión al gran cantor.

La honra póstuma

Aunque los otros tangos de Celedonio Flores no fueran sucesos detonantes, sí lo fueron estimables. Y su producción rindió –y rinde– apreciables derechos. Pero el morocho tenía la mano muy pródiga en la amistad y se desvelaba demasiado en noches de fiesta y timba.. Murió a los 50 años, el 28 de julio de 1947, con los bolsillos magros, ni siquiera “al día”...

Su viuda se encontró luego con que los derechos de autor –ausente la

querida mano desparramadora– eran montones de plata que le llegaban como del cielo y superaban crecidamente sus necesidades. Entonces le hizo construir un mausoleo en la Chacarita. Trasladaron allí a Cele, desde el panteón social, sus colegas autores y compositores. Y todos consideraron que ese sepulcro equivalía a un monumento, y que la bondad del poeta popular se merecía esa duradera honra póstuma de su devota compañera.

Chiqué

"Para bailar soy como un trompo", dice en la letrilla alardosa el danzarín del tango. De acuerdo. Pero el grande e indiscutido trompo es el propio tango. Tiene piolín por metros y metros. Tomándolo como tema céntrico de la charla evocadora –que es este querido oficio que cumplo por amabilidad de quien me lee–, no se le acaba nunca la cuerda. Un recuerdo trae otro, un episodio nos remonta a otro episodio, un importante nombre mencionado al pasar hace surgir otros nombres con él relacionados. Es el caso del "tano" Genaro. Lo cité con referencia al primigenio concurso de orquestas típicas del cabaret Armenonville. Y si en ese concurso fue su pianista el dilecto del público y a este habría de corresponderle el principal papel en la definición, nadie crea que eso disminuye la relevancia del bandoneonista Genaro Spósito en la historia del tango. Lo he nombrado ya en lugar preferente, y habré de nombrarlo más veces. Hoy, antes de pasar al asunto de esta nota, y por razón de ella misma, me place mencionarlo como inolvidable maestro de su instrumento. Maestro sin vocación para la pedagogía, porque se lo enseñó "de oído" solamente a dos o tres discípulos. Uno de ellos, Ricardo Luis Brignolo (1892-1954) autor de *Chiqué*, al que me referiré en seguida. Su otro alumno extraordinario fue Anselmo Aieta. Creo que estos dos nombres reemplazan cualquier adjetivo laudatorio.

El café boquense y la "Olla Popular"

"Los extremos se tocan". Siempre la antañosa sabiduría de los axiomas. Brignolo, humilde hijo de Buenos Aires, unió en dos extremos

distintivos su inclinación musical y la realización de una página destinada a perpetuarse entre las más hermosas de la melodía porteña. El extremo más lejano fue la tan recordada conjunción de las calles Suárez y Necochea, histórica esquina del tango a fines de la primera década; propiciatoria audiencia formal del profundo venero de su ritmo. El otro extremo, diez años después, la pública y módica "academia" de baile donde actúa como ejecutante. El tango para oír, antes; el tango para bailar, después. El arrabal de la andanza incipiente. Luego "el centro", y la meta victoriosa de sus luces.

Cuando Brignolo era un muchacho de dieciocho años y trabajaba de colocador de azulejos en una empresa constructora, se allegó un sábado por la noche al cruce boquense y escuchó con arrobo, en el cafetín, los acordes del bandoneón de Genaro acompañado por aquel negro Haroldo Phillips que con sus ágiles dedos de ébano creaba una sinfonía de color y sonido en los marfiles del piano. El muchacho se acercó a Genaro, en una pausa, y le dijo que quería aprender el bandoneón. El "tano", llano y simpático, se rió.

—Yo no soy maestro, che –le advirtió–. En todo caso, anda a verlo al viejo Chiappe…

—Sí… ¿Pero quién me va a enseñar a tocarlo de esa manera linda que lo toca usté…, sino usté mismo?

El "tano", sensible al elogio, aceptó enseñarle. A su modo, claro; tan primario como rico de fervor. Y al poco tiempo, aquel muchacho que hasta esa noche del café nunca había visto, se encargó de asombrarlo con sus excepcionales aptitudes. Genaro no se quedó corto en la ayuda; era el tiempo en que dirigía la orquesta del bar Iglesias, con Firpo en el piano, y salvó una corta ausencia suya por enfermedad mandando en reemplazo al joven y aplicado alumno. Fue una precoz consagración de Ricardo.

El bien logrado bandoneonista, deseoso de perfeccionarse, estudió solfeo y buscó su camino independiente, sin regatear el lógico esfuerzo, apoyándose en una tenaz voluntad. Los cafés con palquito de orquesta, en perímetros populosos de distintos barrios, fueron terreno viable para su

progresivo avance.

Un día lo llaman para tocar en la academia de tango "La Olla Popular", de la calle Sarmiento entre Cerrito y Libertad, salón público con mujeres contratadas para formar parejas. El nombre fue imitación y parodia de las verdaderas tales "ollas" que trajo a nuestro país la crisis de la primera guerra mundial de 1914 al 18, entre sus tantas rémoras y lacras. Esas "ollas populares", con su "cola" de necesitados que en la zona portuaria iban a recoger un plato de sopa que les daba el municipio, fueron el triste anuncio de la siguiente Villa Desocupación y de las subsiguientes Villas Miseria. La fácil vena del pueblo le puso el primer rótulo de "olla popular" al citado local, donde, a diez centavos la pieza, se obtenía la porción de caldo grueso de un tango requebrado y resentado con la bailarina circunstancial, a la que se le entregaba la contraseña probatoria del pago de la monedita.

"Chiqué"... que no era "chiqué"

Tocando en la "olla popular", Brignolo le oye esta expresión a una bailarina francesa, dicha con traslúcida intención a su compañero:

—No hagas "chiqué".

Ese modismo del argot parisiense equivale a afectación, empaque, pinta, teatralidad. (Tenía entonces el valor de "No hagas tanta parada"; hoy, el de "No te mandes la parte".) La francesita le aclaró el término a Brignolo y a él le gustó para titular un tango que acababa de componer. Por las dos razones que me confió una vez con estas sinceras palabras:

—Yo había volcado en la pieza un fantaseo que me parecía de muchas ínfulas para un bailable. Sonaba bien aquello, pero lo encontraba pretencioso. Y como para curarme en salud, le puse Chiqué de título...

Eso da idea del limpio y honesto autocrítico que tenía Brignolo entre pecho y espalda, haciendo juego con su acicalada y grata figura corporal. Claro que cuando él me decía eso ya el tiempo había corrido y la suerte estaba echada de cara para su hermoso tango. Chiqué, valga la paradoja, no era "chiqué". No hacía "chiqué". Y si lo hacía, era porque le sobraba

resto para confirmar la pinta.

En marzo de 1954 falleció Ricardo Luis Brignolo. Ese tango ha significado para el compositor una póstuma exaltación, de selectos perfiles, porque en su reiterada interpretación se esmeran las orquestas típicas más calificadas, en una puja de efectos instrumentales. Todos sabemos que, sin desmerecimiento de otras, la versión de Pichuco es un poema.

Zorro gris

Pongo mucho fervor del corazón para recordar a Rafael Tuegols, brillante músico del tango, nacido en marzo de 1889 y fallecido en abril de 1960.

Cuando lo conocí, yo era un muchacho quinceañero, anheloso de alternar con los mayores. Él me llevaba diez años y me trataba de igual a igual en la camaradería. Digo, por experiencia, que el grande que sepa alzar a un chico a su altura, ganará el halago del reconocimiento devoto, letra girada al futuro y siempre cobrable en buena moneda.

Pasaron cinco años. Él con su música; yo con mis versos adolescentes. Un día de 1920, después de un tiempito sin ver a Tuegols, me dijo un amigo común:

—Rafael te espera una de estas noches en el café de La Paloma, frente a los cuarteles de Palermo. Quiere que escuches un tango que acaba de componer.

Allá fui. Tuegols tocaba con su orquesta típica en el palquito rudimentario del cafetín famoso, que, como un archimentado conventillo de Villa Crespo, tomaba su nombre de la moza que tuvo a mal traer a tantos enamorados.

Sepamos quién era Tuegols...

Cuando yo era aquel pibe que hizo conocimiento con él, Rafael Tuegols se estrenaba públicamente para el tango. Era el año 1914, en el café de una esquina que andados muchos años más tendría un sensitivo poeta sobre compases de dos por cuatro: “San Juan y Boedo antiguo… Y

todo el cielo”.

Allí, con Roque Ardid en el piano, Antonio Guzmán en el bandoneón y Luis Aulisini en el clarinete, empezó a imponer su clase Tuegols, que además de violinista de escuela y humorista ocurrente, era un buen mozo que cuidaba la pinta al extremo de usar galerita y bastón... El atildamiento físico y las pilchas eran renglón de primera línea para Rafael Tuegols en la profesión elegida, y no se equivocaba. Al año de tocar en el café de San Juan y Boedo, su cuarteto tomó notoriedad en la populosa barriada y el patrón debió levantar la cotización de sus músicos. Con esos pesos, Rafael enfiló a una sastrería seguido por sus compañeros y encargaron cuatro smokings. Fue el primer café de barrio que en el palquito de orquesta hizo semejante “escombro”. Y no creo que haya tenido émulos.

Tuegols era íntimo amigo de Eduardo Arolas y anhelaba tocar a su lado en el cabaret Tabarin, de la calle Suipacha. El “tigre” del fuelle sentía prejuicios acerca de los arrestos de elegancia de su amigo.

—Salí –le dijo–. Vos no tomas en serio el tango, y estás cachando a los de ese café de Boedo. ¡Si sos un jailaife que naciste para concertista!

Estaba equivocado Arolas. Con su elegancia y su violín de escuela, pero tanguero, Tuegols se vino un día al cabaret Montmartre, de la calle Corrientes, del brazo del bandoneonista Brignolo, que también “se las traía” en lo del empilche... Gustaron tanto, que Arolas hincó el pico y fue en busca de su amigazo para llevárselo al Tabarin.

Cinco años estuvo el violinista al lado de Arolas. Hasta que formó orquesta propia y se separaron cordialmente. Era en el año 1920, del comienzo de esta nota. A ese punto de partida volvamos para saber...

...quién era “Zorro gris”

Me senté a una mesa del café de La Paloma. Desde el palco, Tuegols me hizo un saludito con un acorde del violín, al que agregó una guiñada de entendimiento.

“¡Qué estará tramando el duende travieso de Rafael!”, pensé.

Pronto lo supe. La orquesta arrancó con el tango El esquinazo, de Villoldo, que tiene en su desarrollo esos golpes regulados que los bailarines de antes marcaban a tacón limpio. En este caso, el conjunto de La Paloma hacía lo mismo en el piso del palquito, con tal fuerza, que las viejas tablas dejaban caer una nube de tierra sobre la máquina del café express, la caja registradora y el patrón. Este echaba denuestos; los de arriba seguían muy serios su tango; y los parroquianos del cafetín se regocijaban. Era el Tuegols de siempre…

Después me hizo escuchar su tango flamante. ¡Qué tangazo!… El café estaba abarrotado de público que se lo pedía insistentemente y lo aclamaba:

—¡Zorro gris!… ¡Zorro gris!…

El tango tenía ya ese nombre. Me lo confirmó en la mesa cambiando optimistas impresiones. Me contó que venía gente de todos lados de la ciudad para oírlo, y continuamente llegaban colegas a pedirle copias manuscritas.

—No quería que saliera la edición de Breyer sin que vos le hicieras letra –me dijo–. Pero ya me ganaron de mano los falsificadores…

Taquígrafos-piratas del ritmo porteño

Efectivamente. El éxito tan grande e inmediato de Zorro gris lleva aparejada esta anécdota digna de repetirse, porque ya la relaté alguna vez. En aquel tiempo, el pujante interés que despertaba la melodía porteña, y la deficiente ley de propiedad intelectual, hacían proliferar los falsificadores de la música impresa, con el consiguiente detrimento de la percepción de derechos de autor por ese concepto. Con Zorro gris esa piratería llegó al *summum*. Hábiles y disimulados transcriptores, desde una mesa del café La Paloma, en tanto la orquesta del propio compositor lo tocaba, se adelantaron aprovechadamente con su edición clandestina a la que la Casa Breyer puso en venta legalmente… Aunque, por razones

obvias, esta tuvo el desquite de dar la primicia de los modestos versos que convertían al tango en canción:

Cuántas noches fatídicas de vicio
tus ilusiones dulces de mujer…

La permanencia afortunada de la melodía de *Zorro gris* en el favor popular, a través de cuarenta y cinco años, da la razón a Filiberto, que dijo en una ocasión: “Es un modelo insuperable del sentimiento lírico porteño, porque abrevó en la fuente de Betinoti, cantor legítimo del alma de Buenos Aires”.

El pañuelito

Solo está muerto lo que está olvidado. Si a la memoria de Juan de Dios Filiberto (1885-1964) no le bastara, para perdurar, su trasmisible herencia de melodías populares, su muerte ya pertenece, por razón de fecha, al culto tradicional de las conmemoraciones. El apreciado músico del Riachuelo se fue de esta vida un 11 de noviembre, día de San Martín de Tours, aquel soldado del cuarto siglo que dio la mitad de su capa a un mendicante que encubría a Jesucristo; el mismo que, consagrado luego a la Iglesia, llegaría a obispo y a la canonización; el santo que mil doscientos años después habría de resultar patrono de Buenos Aires en sorteo realizado por Garay y sus huestes, pero controlado por la magia: dos veces electa y rechazada la cédula del santo francés, sale por tercera vez y es al fin aceptada. No dudamos de que en el cielo de los justos el patrono ha sentado a su diestra, por derecho propio, al sencillo artífice de la canción porteña, llamado Juan de Dios.

La gloriosa aventura del tango

Filiberto cumple, apenas salido de su infancia y a través de su adolescencia y el comienzo de su juventud, trajines de lustrabotas, mandadero, metalúrgico, estibador… ¿Cómo los cumple? Silbando y tarareando motivos… Así se descubre a sí mismo, al final de la primera

década, y toma su decisión impostergable hacia la música. Tuvo para ello maestros de todas las cataduras. Desde el balbuceante solfeo al empeñoso manejo del violín y el teclado y las ambicionadas nociones de armonía. Todo entre salto y tropezón con las duras necesidades cotidianas. Y una noche de 1914 entró Filiberto en su gloriosa aventura del tango, que duraría exactamente medio siglo, hasta el día de su muerte. Deseaba hacerse profesional del violín y formó un trío con un bandoneonista y un pianista en un café de la esquina de Patricios y Olavarría. Como cada uno marchaba por el lado al que lo llevaba su personal temperamento, poco duró el trío. Juan de Dios integra entonces como segundo violín un cuarteto boquense de cuerdas, dedicado exclusivamente a la música clásica. Tampoco dura él en eso. Ay..., su corazón, su alma, sus pensamientos, ya eran del tango. En 1915 compone el primero de los suyos: *Guaymallén*. Y en seguida otro: *Cura segura*... Para suerte de la legítima música de nuestro pueblo, su dulce mal ya no tenía cura.

En 1916 lo atrae el armonio y comienza a buscar hebras de melodías en el patriarcal instrumento grave, de la solemnidad sin énfasis. Logra tener uno pequeño, ¡pero propio! Inclinado sobre su teclado, Filiberto ensaya el vuelo inspirado que le dará milagrosas cadencias al bandoneón del tango. Y sale con su armonio, por su barrio, a dar serenatas. ¡Admirable juglar de este siglo, con complicado bagaje musical!...

Música de albor y de réquiem

En 1917, Juan de Dios concibe un tango para el cual su amigo Facio Hebequer escribe una letrilla con el título *La planchadorcita*. Ni letra ni título gustan al músico. Guarda su tango hasta que tres años después se relaciona con el poeta Gabino Coria Peñaloza (1889-1975) y la pieza cuaja en *El pañuelito*, con estrofas de envolvente melancolía amorosa:

El pañuelito blanco
que te ofrecí,

bordado con mi pelo
fue para ti;
lo has despreciado,
y en llanto empapado
lo tengo ante mí…

Lo único que subsistió de la idea inicial fue el diminutivo, que después se convertiría en una característica de la producción de Filiberto; además de *El pañuelito*, citemos *El besito*, *El ramito*, *Caminito*, *La cartita*, *La tacuarita*…

En 1920, pues, publicóse El pañuelito, cuya edición costearía una empresa comercial, que, por diferencias con el músico (¡ah, geniazo!…) no cumplió lo convenido, y el pago de la imprenta lo arbitraron amigos generosos.

Con los acordes de *El pañuelito* –tango que ganó la continuada popularidad en nuestro país, traspuso fronteras y navegó los mares– hizo el féretro de Filiberto, el jueves 12 de noviembre de 1964, el primer trecho del adiós a la Vuelta de Rocha, desde su casa de la calle Magallanes hasta la cortada de Caminito.

Triste cantaba un ave,
mi dulce bien,
cuando me abandonaste
no sé por quién…

La anécdota esclarecedora

De los muchos momentos gratos en que alterné con la simpática llaneza sincera de Filiberto, quiero rescatar ahora un alegre pasaje de vida, que es, a la vez, refirmación de su validez popular. Hace veintitantos años, se realizaba en el teatro Avenida, de Buenos Aires, un extraordinario espectáculo artístico organizado por la Municipalidad.

Esperábanse altas figuras del gobierno y estaba cortado el tránsito de la cuadra. De pronto, veo aparecer a Filiberto ante el teatro, conduciendo el automóvil Studebaker grandote y vetusto, de segunda o tercera mano, que tenía en ese tiempo. Se había metido por la avenida, pese a las prohibiciones y a las furiosas pitadas del vigilante desde su garita de la esquina de Salta. Corrí a saludar al músico y advertirle el cariz que tomaba su contravención.

—Espéreme que vamos a entrar juntos al teatro –me dijo impertérrito–. Voy a dejar estacionado el auto aquí mismo.

Miré hacia la esquina. El vigilante, abandonando su garita, venía a tomar enérgica intervención. Era un fornido y oscuro ejemplar de representante de la autoridad. Por su aspecto de muy de tierra adentro, no supuse en él la menor concomitancia con el melodista ciudadano. Me equivoqué. Oscuro, fornido y agreste, el vigilante cambió totalmente de actitud al ver que se trataba de Filiberto.

—¡Pero… era usté maistro…! –exclamó abriendo una sonrisa de oreja a oreja. Y agradeciendo con una mirada de admirador devoto la sonrisa pícara que le devolvió Filiberto, el oscuro, agreste y fornido vigilante se volvió a su garita, respetando el estacionamiento contraventor del vetusto Studebaker como si fuese el propio automóvil chapa Nº 1, del Lord Mayor.



Original dibujo de la portada de A la gran muñeca. Realmente, nada tiene que ver con la composición ni con la revista de Miguel Osés, pero es bonito. Está firmado en 1919 por Peña-Plata, de quien nada sabemos. La edición de la partitura corrió por cuenta de J. A. Lemos y Cía. No incluye la letra.

A la gran muñeca

No es un tango que se haya compuesto para un jockey ni para un stud ni para un célebre hombre público. Aunque su título se preste a cualquiera de las tres sugerencias. Andan por ahí, gallardamente, y no se pierden tarde de carreras, los aficionados veteranos que recuerdan la "gran muñeca" del jinete Domingo Torterolo –antecesor de Leguisamo en la fama, coetáneo de los comienzos de este y sobreviviente del "tiempo de oro"–. No se ha olvidado, por otra parte, el stud Gran Muñeca, que llevaba tal nombre de criolla apologética en homenaje al apasionado "turfman" que fuera el doctor Carlos Pellegrini, soberbia estampa física y moral del novecientos, motejado de "gran muñeca" en los trances

azarosos de la política… (Esa difícil especulación que unos llaman ciencia y otros arte, y de la que Gracián dio la fórmula útil, en su tajante brevedad: “Todo lo favorable, obrarlo por sí; todo lo odioso, por terceros”.)

Dejando establecido, pues, que no anduvieron esos motivos barajados en el origen de este tango, vayamos a la hora de su nacimiento.

La revista porteña del año 20

Era el tiempo de la revista escénica porteña, tan parecida a su progenitura hispana en la ilación de sus cuadros atendiendo a una idea básica, y en la modestia de su presentación, que, por eso mismo, salíase a veces de los carriles comunes con algún decorado y algún juego de luces excepcionales para entonces; por más que los tramoyistas no pudieran disimular las arrugas de los mal clavados telones de perspectiva, rutinariamente llamados “trastos”, ni los electricistas las intermitentes guiñadas en bambalinas de los arcos de bombitas coloridas, de frangollada conexión, que llamaban pomposamente “hertzes”…

Finaba la segunda década. Todavía no habían venido de París madame Rasimi y monsieur Volterra a mostrar en la Ópera y el Coliseo cómo el Ba-Ta-Clán o el Folies Bergère saben manejar el contrapunto feérico de telones y luces –también de papel y con filamentos quebradizos– para que sigamos creyendo en cuentos de hadas; y cómo no es el más sabio modisto el que sabe la manera en que debe vestir a una mujer, sino el que la desnuda donde debe… (Así como no es el más sabio escritor el que necesita trescientas páginas de un libro para engrosar en pesado potaje el bocadillo leve que un periodista ofrece en los cien renglones de su crónica).

En el desaparecido teatro Buenos Aires, de la calle Cangallo, por donde hoy pasa la avenida 9 de Julio, la disciplinada compañía de Muiño y Alippi alternaba sainetes y revistas. Dirigía la orquesta estable el maestro Jesús Ventura, perteneciente a aquella bienquista legión de músicos españoles, concertadores del teatro lírico popular –Reynoso,

Payá, Carrilero, entre ellos–, que a principios de siglo tan valioso aporte dieron a nuestra zarzuela criolla, injustamente postergada y archivada. Muiño-Alippi estrenaron en la oportunidad la revista titulada A la Gran Muñeca, con libreto de un autor-periodista, Miguel F. Oses, de liviana pluma, y música del susodicho Ventura. El título de la obra respondía al del supuesto bazar donde se iniciaba la acción, simple canevá argumental que propiciaba la sucesión de cuadros afines con el fantaseo del autor sobre las variadas mercaderías del local.

Tango para Manolita Poli

Estaba aún fresco en el teatro Buenos Aires el suceso allí obtenido por Manolita Poli cantando el tango Mi noche triste en el sainete *Los dientes del perro*, y fue de rigor que para la actriz-cancionista compusieran Oses y Ventura un tango y le buscaran la condigna situación escénica. No recuerdo si la rubia Manolita daba vida ante las candilejas a un bibelot o una pintura de las que se expendían en el bazar de marras, pero sí la tengo presente, bella y doliente, ante un forillo de calle, contemplando el paso en derrota del hombre ayer amado y culpable de ingratitud, y entonando con su voz suave, afinada y conmovida:

Yo te he visto pasar por la acera
con un gesto de desolación
y al pasar no miraste siquiera
que entendía tu desilusión…

y luego en el refrán:

Volvé; jamás otras manos
cual las de tu mujercita
harán por la tardecita
los mates que cebo yo…

Manolita Poli consolidó con ese tango el apego que encontraba en el público. La composición fue por un tiempo favorita en el canturreo femenino de la ciudad, por la índole de su letra; índole que, precisamente, le restó mayor campo de difusión. Pasados veinticinco años, la exhumación estrictamente orquestal del grato tango por Carlos Di Sarli lo devolvió a una merecida popularidad constante.

Parodia de circunstancias

La revista teatral de sátira política y de actualidades, tenía, en el final de los años veinte, su máximo ejecutor en Luis Bayón Herrera, autor talentoso que, si desdeñó altos destinos para su numen, no los disminuyó tampoco en una producción de inimitable chisporroteo ingenioso.

Coincidió con el tiempo de *A la Gran Muñeca* una sensacional fuga de catorce presos de la hoy demolida Penitenciaría Nacional, de Palermo. Bayón Herrera tomó el asunto en solfa en un jocoso estreno suyo, donde un mirón contemplaba el "raje" de los 14, uno a uno, y cantaba, parodiando el tango exitoso:

> Yo te he visto piantar por Las Heras,
> yo te he visto doblar por Juncal…, etc.

La copa del olvido

El 19 de octubre de 1921 se estrenó en el teatro Nacional, de la calle Corrientes, el sainete *Cuando un pobre se divierte*, de Alberto Vacarezza (1888-1959), en dos cuadros; el segundo, un cabaret, con la animación bailable de la orquesta de Enrique Delfino y la presentación del tango *La copa del olvido*, música del director de la orquesta y letra del sainetero.

En el entonces exitoso teatro por secciones, producíase la repetición periódica de las obras de ese corte, con su aditamento ineludible de cabaret, orquesta típica y tango cantado. Esta interpretación "ad hoc" resultaba casi siempre para el público más interesante que el resto de la representación.

El sainete *Cuando un pobre se divierte* fue puesto en escena por una eficaz compañía reclutada por Pascual Carcavallo y dirigida por el veterano hombre de teatro Atilio Supparo. Los papeles principales eran desempeñados por Manolita Poli, Antonia Volpe, Gregorio Ciccarelli, Marcelo Ruggero, Paquito Busto y Carlos Morales, que, con sus naturales dotes cómicas y su llano arraigo en la simpatía del público habitual, defendían este tipo de libretos atrabiliarios, de tono resbaladizo a lo circense, y los convertían en sucesos de temporada. A razón de tres representaciones diarias (secciones vermouth y primera y tercera de la noche), elevaban a tres o cuatro centenares el número de sus representaciones.

José Ciccarelli (hermano del gracioso Gregorio), mediano actor del conjunto, que empero cantaba con buena voz y entonación, fue designado para el personaje ocasional que en el sainete interpretaba *La copa del olvido*. Ocasional era de verdad el personaje, silvestre precursor pirandelliano, porque ni siquiera figuraba en el reparto. De lo que se trataba era de intercalar de cualquier modo el cebado anzuelo del tango-canción. En determinado instante del cuadro del cabaret se producía un vacío en la acción y José Ciccarelli, que estaba bebiendo en una mesa, se levantaba con una copa en alto y su drama a cuestas, para pedir refugio a su dolor y consejo a sus dudas lacerantes:

¡Mozo!, traiga otra copa,
y sírvase de algo el que quiera tomar,
que ando muy solo y estoy muy triste
desde que supe la cruel verdad…

Las tandas de público que se renovaban continuamente en aquellos teatros por secciones y que hacían colgar en la taquilla el cartelito de “No hay más localidades”, aprendían instantáneamente las contagiosas

musiquitas. Los hombres salían del teatro silbándolas. Por su parte, manos femeninas transcribían premiosamente las letrillas a hojitas de papel, en los palcos, tomándolas de labios del intérprete que las cantaba en escena. En este caso, era José Ciccarelli el "héroe" lírico-dramático y, antes de que su "copa del olvido" entrase en prensas para la edición musical, ya era copla familiar de la ciudad, con multiplicada divulgación en todos los ambientes. Sin que faltasen los gajes aparejados a tan extendida popularidad.

Con la salsa de los gazapos

Vaccarezza era desmañado –en su vértigo de producción– y entre la letrilla de marras se colaron un par de resaltantes gazapos:

> ¡Mozo!, traiga otra copa,
> que anoche juntos los vi a los dos;
> quise vengarme, matarla quise,
> pero un impulso me serenó.
> Salí a la calle desconcertado,
> sin saber cómo hasta aquí llegué,
> a preguntarle a los hombres sabios,
> a preguntarles ¿qué debo hacer?...

Los "pescatores" ironizantes, que siempre abundan, lo titearon durante un tiempo a Vaccarezza inquiriéndole qué clase de impulso "sui generis" era ese, capaz de producir serenidad; y de qué calibre era la sabiduría de los parroquianos de cabarets...

Lo cierto es que, con salsa o sin salsa de gazapos, nadie pudo escapar a la epidemia sonorizante de *La copa del olvido*. Un caricaturista mostró en un popular semanario ilustrado al hombre común de la ciudad, enloquecido, en una casa de departamentos por cuyas abiertas ventanas de todos los pisos irrumpía el tango de moda, por las bocas de los inquilinos y las bocinas de los fonógrafos.

Enrique Delfino nos ha recordado que ese efecto abrumador de la popularidad fue mayor en España. Cosa muy propia de la exuberancia peninsular. El celebrado compositor y pianista porteño guardó recortes periodísticos que lo atestiguan. Decía *ABC*, de Madrid: "...en el trecho más concurrido de la calle de Alcalá, por la acera de las Calatravas, unos músicos callejeros arrancan a sus viejos instrumentos las notas de *La copa del olvido*. Y una opulenta rubia y una grácil modistilla de ojos precoces, tararean por lo bajo, *Mozo, traiga otra copa...* Y un mozancón que lleva una cesta al hombro, interrumpe su marcha y canta también, *Y si la mato, vivir sin ella...*"

De La Noche, de Barcelona, son estas palabras sobre el mismo tango: "Las criadas lo cantan, con acompañamiento de fregadero y escoba; las pianolas, los ciegos, los quintetos de cabarets y cinemas..."

Dualidad de "Delfy" y Delfino

Cuando Delfino llegó a España realizando una gira internacional de aquel su desopilante número escénico que se rotulaba "Delfy – El humorista del piano", naturalmente que les causó sorpresa a público y cronistas la dualidad entre el compositor del tango dramático y el ejecutante cómico y volatinero del piano. Razón de más para que antes y después de su debut en el teatro Maravillas, de Madrid, todos los periódicos resumieran la personalidad interesante de Enrique Delfino con esta simple frase: "*¿Recordáis La copa del olvido*?".

La frase podría hoy repetirse en cualquier lugar del mundo, como un "¡Sésamo, ábrete!" para el nombre de este creador de melodías de Buenos Aires, tan fáciles, que parecieron querer dar pie a ciertas teorías de la generación espontánea.

Patotero sentimental

Buenos Aires era aquella ciudad que pisando el primer cuarto de siglo se encontró con su canción, por mano pródiga de poetas y músicos e intérpretes, sin énfasis y con quilates, que pulsaron el sentir de gentes de esta tierra y venidas de otras, de la colonia a la Cosmópolis pasando por

la Gran Aldea… Caminando calles que se afirmaron del zanjón al empedrado, y del empedrado al asfalto, enmarcadas por el baldío, la quinta o el potrero, donde andamios animosos empezaron por levantar casitas, luego mansiones y al final rascacielos. Todo eso a través de cien años que caben en el ayer de una milonga de pulpería y el tango de hoy en una “boîte” del barrio norte.

Aquella Buenos Aires tuvo dos genuinos cantores de lo suyo; uno morocho; el otro rubio. Carlos Gardel e Ignacio Corsini.

El cantor-actor

Ha abundado, por cierto, en noches triunfales la vida artística de Ignacio Corsini (1891-1967). Intérprete de la farándula, tanto como de la canción popular, su figura está firme en la evocación de muchos espectadores del teatro nacional por secciones; ese teatro perteneciente a un tiempo de oro cuyo retorno se insinúa esporádicamente y ojalá llegue a cuajar alguna vez. Corsini era un blondo y apuesto galán, para el cual los autores de la hora escribieron, en sainetes y comedias innumerables, los agraciados papeles de héroes románticos que enamoraban a dulces heroínas con elocuente prosa, verso o canción. No me creo obligado a decir que el buen mozo de Ignacio enamoraba, de paso, a más de una espectadora habitual de sus representaciones.

En su carácter de cantor, habría de corresponderle el mérito no común de trasplantar el éxito de su número musical desde el tablado a la sala, y de esta a la calle, convirtiendo en contagioso estribillo o perdurable estrofa alguna página que solo parecía destinada a la existencia breve de la pieza en cartel. Pero la influencia de esa fase de su personalidad artística partió, naturalmente, de un primer paso exitoso y definitorio.

Una obra para el Apolo

En los labios y la emoción de Corsini nació el tango *Patotero sentimental*. Manuel Romero (1891-1954) –el autor de la letra–, hombre de la noche, del bailongo, de la timba, de la ágil pluma de cronista y la visión

certera del teatro liviano, como asimismo su tocayo y colaborador Jovés (1897-1927), el inspirado músico catalán adaptado a nuestro ambiente y fogueado en cuplés y pesacalles revisteriles, sabían de sobra que no había patoteros “sentimentales”. Todos eran crueles; y lo son, porque desgraciadamente seguirá habiendo patotas mientras haya cobardes asociados para arrogarse valentía. Manuel Romero, por su profesión periodística, tenía presente en el recuerdo el suceso dramático de la noche del 12 de febrero de 1911 en la Avenida de Mayo. El pobre bohemio melenudo Abel Gutiérrez Conti –familiar atorrante inofensivo del centro porteño–, harto de las cotidianas befas de la patota, se armó de un revólver y, tras soportar esa noche una persecución despiadada de cinco cuadras por la avenida, mató de dos balazos al temerario estudiante Debenedetti, frente al número 744.

No. No había, ni hay, patoteros “sentimentales”. Pero Romero inventó uno para un tango. Y el tango estaba dentro de una obra titulada *El bailarín del cabaret*, que escribió para el actor cómico César Ratti, cabeza de compañía del teatro Apolo, que era además una luz bailando con corte. En la obra había, por supuesto, un cabaret, y en la compañía actuaba el actor-cantor Ignacio Corsini. El resultado no fue una obra para César, sino un tango para Ignacio

La creación del galán rubio

La obra se estrenó la noche del viernes 12 de mayo de 1922. En plena escena del cabaret, se alzó el rubio galán junto a la mesa que compartía con su pandilla en ruidosa jarana. Sobre un súbito silencio de concentrada reflexión, cantó…

Patotero, rey del bailongo,
patotero sentimental,
escondés bajo tu risa
muchas ganas de llorar…

El cantor trasmitía a la letra, progresivamente, un acento dramático que daba veracidad al remordimiento...

Cuando tengo dos copas de más,
en mi pecho comienza a surgir
el recuerdo de aquella fiel mujer
que me quiso de verdad
y que ingrato abandoné...

Letra y música se aunaban en un fascinante giro pegadizo. Corsini ponía tanta convicción en su canto y su rol, que sin mucho esfuerzo el público se avino a convertir la imagen bárbara del patotero en la menos dura de un "seductor" desaprensivo. Después de la formidable ovación que coronó al tango, y en el primer bis, el patotero de Corsini era ya un conmovedor amante atormentado ganándose la adhesión de la sala entera.

Y la sala hizo repetir el tango por tercera vez, entre aclamaciones:

Pobrecita... cómo lloraba
cuando, ciego, la eché a rodar...!

Del otro lado del tiempo

Un día me dijo Corsini, entristecido: "¿Qué me quedó de aquellas noches triunfales? Cartitas perfumadas, promesas de bocas y ojos lindos y un baúl de aplausos... En total, nada". Yo podría contestarle desde aquí:

—¿Y no es nada dejar algo para recordar, Ignacio amigo?...

Buen amigo

Promediaba la segunda década. Julio De Caro (1899-1980) festejó el estreno de sus pantalones largos yendo con otros amiguitos al viejo Palais de Glace, de la Recoleta –"milonga" fina... y de la otra–, donde tocaba el cuarteto de Roberto Firpo que incluía el brillante arco

manejado por Tito Roccatagliata. En ese clima de tango se sintió hombre del todo aquella noche el muchacho, hijo de don José De Caro, distinguido profesor de música milanés que en pleno barrio de San Telmo –calle Defensa 1020– instaló su conservatorio y trasmitió preciosos conocimientos a dos generaciones de adeptos a Euterpe. El pibe de los "leones" largos era ya, en manos de su progenitor, un pichón de águila musical. Y a espaldas de la severidad erudita de don José, le gustaba tramar el compás bailarín de dos por cuatro, como a sus hermanos mayorcitos y también filarmónicos: Emilio y Francisco.

Un solo de violín anunciador

Disimulando tras un rictus pícaro el rostro aún aniñado, Julito se metió esa noche de rondón en el Palais de Glace. Sus compañeros de aventurilla se encargaron de desparramar en el local el "venticello" de que el muchacho elegantito, de los ojos claros y la nariz aguileña, era un "macanudo violinista". Parte del público se complicó, insistiendo en que le diesen al pibe un "barato" para mostrar sus dotes. Y Roberto Firpo (signado, como he dicho repetidamente, para pronunciados jalones en la historia del tango) invitó a Julio a subir al palco orquestal. Tito Roccatagliata le cedió su propio violín.

—¡Que toque solo! –reclamó el público.

Julio tocó solo. Un tango que Firpo acababa de traer de la vecina orilla, con futuro de albricias: *La cumparsita…* Lo tocó con innata destreza, con aflorado buen gusto y con emoción legítima de porteño de San Telmo.

Eduardo Arolas, que andaba por allí, se acercó a él, al pie del palco, ofreciéndole un puesto en su orquesta del cabaret Tabarin, de la calle Suipacha…

El solo de violín de Julio De Caro adolescente, anunció que comenzaba una promisoria carrera inmediata de ejecutante y la siguiente de compositor, doble cualidad de relevancia popular que, adicionada a una inquietud renovadora, lo llevaría a la primera línea trascendental de

la melodía de Buenos Aires.

Era muy de señalar el bautismo orquestal del muchacho animoso, apoyando con armonías de cuerdas el fuelle “tigrero” de Eduardo Arolas, e inmediatamente se despertó también su vena creativa con alguna página que pagó con la escasa suerte la novatada. Pronto su dinamismo lo llevó a variar de orquestas y a seguir ensayando sus fuerzas de creación en nuevas líneas melódicas que gustaron mucho. Lo cierto es que en un par de años Julio De Caro estaría integrando con prestancia un llamado “cuarteto de maestros”, junto a Enrique Delfino en el piano, Osvaldo Fresedo en bandoneón y Manlio Francia en el otro violín. Que Juan Carlos Cobián lo requeriría luego para su agrupación. Que habría de seguir creciendo en la ponderación pública. En 1923 encabezaba su conjunto propio, con su hermano Francisco, pianista; Maffia y Petrucelli, en bandoneones, y el morocho Thompson en el contrabajo; nombres para cuadro de honor.

El tango de la gratitud

Empezó a brillar para Julio De Caro una estrella dorada que no lo abandonaría. La orquesta del violín-corneta (modalidad del antiguo ejecutante típico Pepino Bonano, que De Caro reactualizó) se torna la obligada en las confiterías y los salones de moda. En el ínterin, Julio había escrito un tango que se destacaría entre los mejores suyos. Su título respondía a la reciprocidad en una íntima y noble acción: De Caro acababa de interceder ante el doctor Ricardo Finochietto para que, con su casi mágico bisturí, operara a la esposa de un camarada sin recursos. La operación salvó felizmente el caso gravísimo.

—¿Cómo podré pagarle esta prueba de amistad, doctor?... –exclamó De Caro conmovido.

—Con un tango, Julio –respondió sencillamente Finochietto.

Y nació *Buen amigo*. No podía llamarse de otro modo.

Cuando Eduardo de Windsor, entonces príncipe de Gales, vino por primera vez a Buenos Aires en el invierno de 1925, se entusiasmó tanto

con la orquesta de Julio De Caro y con ese tango *Buen amigo*, que aprendió en seguida las dos palabras titulares y en un baile de gala solicitó reiteradamente el bis a lo largo del programa. Asimismo, se llevó la pieza impresa en discos y en papel, para Inglaterra, y comprometió a Julio para que se presentara en Europa con su conjunto. Ese viaje debió ser en 1926 y no pudo ser hasta 1931. Pero les recordaré a todos los que aman el tango y el perfeccionamiento auténtico de su expresión, por qué debemos alegrarnos de que se hubiera retrasado ese alejamiento.

La renovación "Decarista"

En el transcurso del aludido lustro, dentro de nuestro ambiente ciudadano, Julio De Caro aprovechó el auge de las orquestas típicas en los cinematógrafos del último período de las cintas mudas, para revolucionar la percepción del tango con la suya, desde el palquito del Select Lavalle o del Real Cine. Introdujo el "arreglo" y la "orquestación". No faltó quien tomara la loable inquietud "Decarista" por un experimento osado. No faltaron tampoco quienes miraron de soslayo, con burla o impotente rencor, los "papelitos" (nombrados así, despectivamente) que Julio, su hermano Francisco, Maffia y Laurenz ponían en sus atriles: retazos de pentagramas concertantes que entraban en función sobre la memorizada melodía. La Buenos Aires tanguista del fin de los años veinte, que supo apreciar tal resonante muestra de la nueva sensibilidad musical, se apuntó un poroto para la posteridad. De Caro buscó páginas del tango heroico –esas que llamamos "viejas" cariñosamente, como a las madres– para verlas y verterlas renovadas tras el prisma sonoro. Y por eso, justamente, a través de varias décadas en las que De Caro mantuviera el tuteo con el triunfo, aquella gesta renovadora ha hecho continuadores y ha quedado como un hito inolvidable, firme y valioso.

Organito de la tarde

En el año 1924 estaba en su apogeo el disco "Nacional", de la desaparecida compañía fonográfica Max Glücksmann, y esta empresa

resolvió efectuar concursos de tangos entre autores y compositores. El certamen inaugural se realizó dicho año en el cine-teatro Grand Splendid, de la calle Santa Fe, una de las tantas salas que por entonces pertenecían al circuito de los Glücksmann. A lo largo de una década siguieron efectuándose anualmente esos concursos, y habrá que reconocer el aporte exitoso que, merced a ellos, ha recibido el nomenclátor de la melodía porteña.

Ese enriquecimiento creador no estuvo en relación directa con la más alta recompensa que se otorgó en cada caso, como parecería ser lo natural. Por rara coincidencia –o mejor dicho, por la sinrazón del mecanismo con que se desarrollaban las ruedas previas y los veredictos finales– los mayores éxitos posteriores, con perdurable trascendencia en el favor público, les correspondieron a tangos que no estuvieron en los dos puestos privilegiados de la meta. Voy a referirme hoy, justamente, al tercer premio del concurso inicial. *Organito de la tarde*, página siempre fresca que trajo al primer plano de la notoriedad, en la canción ciudadana, a dos cultores de talento: el dramaturgo José González Castillo y su hijo Cátulo.

La orquesta del certamen era la de Roberto Firpo y los tangos competían solamente en su carácter musical, sin injerencia de la letra aunque la tuviesen. El mismo carácter fue el de los concursos de los siguientes años, porque en ese tiempo no existía aún el cantor de orquesta. Las obras, aunque inéditas, se presentaban a la empresa Glücksmann firmadas por sus propios autores, y eran seleccionadas por la dirección artística. El voto que por mayoría les permitía pasar airosas de una rueda a otra, lo depositaba el público en una urna a la salida de la sala donde el concurso constituía el "fin de fiesta" del común programa cinematográfico. Para hacerlo, inscribía el nombre del tango elegido en un talón adherido a la entrada.

Tanto la selección previa como esa elección decisiva, no se revestían del adecuado secreto y recta imparcialidad; por consiguiente, eran vulnerables a las objeciones. Pero los concursantes se daban por

satisfechos con la posibilidad –realmente halagüeña– de que su composición tuviese la promoción de la compañía fonográfica local que contaba con los artistas más celebrados.

En ese primer concurso de 1924 presentó su Organito de la tarde el pibe Cátulo Castillo (1906-1975) de dieciocho años de edad, que más títulos que de músico los tenía de boxeador como campeón "amateur" de peso pluma. Sin embargo, los puños del simpático e instruido púgil de la calle Boedo sabían abrirse también para mostrar unos promisorios dedos de violinista y pianista que, alentados por una dúctil concepción artística, bien heredada, eran capaces de producir páginas melódicas populares como esa del torneo del Grand Splendid.

Lo de "torneo" era un decir...

Escuchemos los contundentes reparos que nos detalló una vez el finado padre del novel compositor y que posteriores concursos nos confirmaron:

—Creí comprender en seguida cómo era el jueguito del concurso –nos decía el comediógrafo en amistosa charla–. Si cada entrada al cine equivalía a un voto, y viceversa, ganaba en fija el competidor que sacaba más entradas en la taquilla... Era clarito, ¿verdad? Y como el tango de mi hijo me gustaba y veía en el muchacho una segura vocación, me largué a sacar montones de entradas y convertirlas en votos desde la primera rueda. La cosa, en principio, anduvo bien para el tango de Cátulo, aunque en desmedro de mis bolsillos que no estaban muy florecientes. Eso fue hasta la fecha final. Ese día, resuelto a endeudarme, si era necesario, para que mi hijo ganara, corrí al Gran Splendid a sacar entradas por talonarios enteros. Y allí me enteré con amarga sorpresa de que no quedaba a la venta más que una discreta cantidad. El resto ya había sido despachado. Entonces me acordé de que los dos principales rivales de Cátulo en esa final eran Canaro, con *Sentimiento gaucho*, y Lomuto, con *Pa' que te acordés*... ¡Qué dos nenes, ¿eh? "Lo madrugaron, señor", me dijo el boletero con cara de enemigo del hombre. Yo me fui rabioso con las

magras entradas que conseguí. Y esa noche la urna dio el primer puesto a Canaro, el segundo a Lomuto y el tercero, lejos, a Cátulo. ¡Pero menos mal que esa noche no supe lo que supe después de un tiempo, porque le aseguro que si lo sé mato a alguno de la empresa y quemo el cine!

Al decir esto, se erguía aún más el físico ciclópeo de don José González Castillo (1885-1937) y no era difícil creerle que hubiera llevado a cabo la amenaza.

—Figúrese –prosiguió– que a las familias habitués les despachaban las localidades sin el talón del voto y además los Glücksmann se reservaban una apreciable cantidad de entradas. Con todo ese caudal en la mano, decidían la elección a su paladar. Y ahí no cupieron dudas de preferencia; a la cabeza, las dos figuras cotizadas de su elenco: primero, Canaro; segundo, Lomuto, y detrás el chiquilín novato, pagando el derecho de piso...

El verdadero premio

"¡Qué importa, don José!... ¡Qué importa, Cátulo!" –digo ahora, a tantos años del episodio, hablando para el otro mundo, donde ya moran ambos–: "Usted, don José, agregó a su acervo poético esas difundidas coplas que empiezan:

> Al paso tardo de un pobre viejo, puebla de notas el arrabal
> con un concierto de vidrios rotos el organito crepuscular...

anunciadoras de muchas otras tan coloridas y palpitantes; vengadoras milagrosas del olvido injusto caído sobre sus comedias dramáticas". "Y en cuanto a vos, Cátulo, sabes que el premio verdadero no estaba en aquella urna de la manganilla, sino en el mérito positivo de tu novel Organito –cuando peinabas con raya al medio tu abundante cabellera– y en tu siguiente labor tesonera y afortunada –mientras se quedaba sin un pelo tu bocha inteligente–".

El once

Sin anuncio, sin espera,
se presenta la hechicera
señorita Primavera...

Las metáforas de los poetas son siempre verdad embellecida. Que en este caso se confirma. Cuando ya nos desespera la largura de un invierno, amanece de pronto un día en que nuestros ojos ven el repentino brote verde en los muñones del árbol, nuestra piel recibe una caricia tibia y nuestro corazón late a compás de un renovado anhelo. Que puede ser el compás de este tango al que voy a referirme. Un tango cronológicamente primaveral.

Para muchos que aún no lo sepan –y para responder realmente a muchos que me lo preguntan– diré que no se llamaba *El once* por el barrio ni por la plaza ni por las sendas estaciones del ferrocarril y el subterráneo que llevan ese nombre en Buenos Aires. Ni por un supuesto “once” futbolístico. Ni menos por gratitud a la fortuna que ese número haya tenido alguna vez en el mandil de un pingo del hipódromo o en la pizarra de premios de la lotería.

El once rememora el undécimo baile del Internado. Y aquí cabe otra aclaración. Del término “internado”, hicimos los argentinos un sustantivo propio, con nuestro llano y directo lenguaje. Y como “argentinismo” está antecedida la pertinente acepción en la enciclopedia: “Sistema de organización que se practica en algunos establecimientos de enseñanza, hospitales, etc., según el cual se admiten en ellos alumnos internos”.

El primer baile del internado

El internado hospitalario de Buenos Aires fue de lo más sabroso y mentado. Hay que hablar en pretérito porque el sistema ha desaparecido y actualmente solo resta un aspecto aproximado del mismo en el Hospital de Clínicas; algo así como la despedida melancólica a un alegre tiempo ido.

Remontémonos al 21 de septiembre de 1914. En esa fecha, la

muchachada que cursaba su aprendizaje de la medicina en los hospitales, resolvió celebrar el día de la primavera como "el del estudiante". Aquella legión traviesa de practicantes, para no disentir con la tradicional bullanga de la estudiantina, que entronca con la picaresca clásica en las raíces de la raza, desbordó extremadamente el festejo. Una atrabiliaria "farándola" anduvo las calles céntricas; cada coche o seudocarroza representaba a determinado hospital, y el rodado cargaba también su cuota de damiselas descocadas. A ello se agregaron algunas representaciones escénicas de aguda escabrosidad en argumento y diálogo, efectuadas por los mismos estudiantes.

Al organizarse aquella primera celebración jocosa, los muchachos resolvieron culminarla en un gran baile que la orquesta de Francisco Canaro amenizó en el Palais de Glace, de la Recoleta. Naturalmente que la tónica chocarrera del baile no difirió de la de los otros festejos. En años siguientes, las autoridades prohibieron las "farándolas" y las representaciones escénicas ya citadas. Los bailes subsistieron. Algunos se realizaron con posterioridad en el Pabellón de las Rosas, de la avenida Alvear. Otros en el teatro Victoria, que existió en la esquina de la calle del mismo nombre (hoy, Hipólito Yrigoyen) y San José. Las desenfrenadas parrandas estudiantiles en este teatro colmaron la medida. Aquí la autoridad hubo de proceder a la manera de los "guapos" de antaño, aunque con inverso ánimo restablecedor de la cordura. Haciendo un símil de circunstancias, diré que le pegó un ponchazo al candil y gritó: "¡Se acabó el baile… del Internado!".

Alas para el tango

Osvaldo Fresedo, un músico del tango (nacido en 1897) con innato buen gusto y finas inquietudes, estuvo presente en ese cerrojazo. Tocó en el undécimo baile del Internado, a una década del que inaugurara su colega Canaro. También había pasado una década fructífera para el pichoncito de bandoneonista a quien llamaron primero "el pibe de La Paternal". Habían hecho ya feliz arribo sus trechos de noviciado en un

cafetín junto al arroyo Maldonado; en otro de Rivera y Canning, prestigiado por Aróstegui el de *El apache argentino*; en lo de Venturita, en la calle Triunvirato. Actuaciones de primera línea lo habían llevado a grabar discos en Norteamérica para su prensado y redespacho a nuestro país, componiendo el trío Delfino-Tito-Fresedo: tango legítimo.

Cuando la barra estudiantil eligió su orquesta para el undécimo baile de primavera, Osvaldo Fresedo vivía un año excepcional con notable actuación veraniega en el Club Mar del Plata, de la ciudad marítima, consagratorio invierno en la tarima orquestal del Abdullah Club, elegante cabaret del subsuelo del Pasaje Güemes, y contrato en firme para volver a Mar del Plata al aristocrático reducto del Ocean. Lo cual tendría un aditamento de sensacional halago para el deportista que siempre alentó en las entretelas anímicas de este músico. Obtenido el "brevet" de aviador bajo la tutela del casi fabuloso Eduardo Olivero, se encargaría Fresedo de dar el gran campanazo en el ambiente aeronáutico, pues le birló el triunfo en la primera carrera Buenos Aires - Mar del Plata a muchos ases que competían en la misma. Le había puesto alas materiales al tango.

Melodía de primavera… y de vida perdurable

Para ese undécimo y postrimero baile del Internado, Fresedo compone y estrena *El once*. Desde el primer momento, la autenticidad porteña de su ritmo destacó esa composición en el acervo tanguista. Al poco tiempo, Emilio Fresedo (1893-1974), hermano de Osvaldo, su colaborador en muchas exitosas páginas, y uno de los espíritus más estimables de la guardia vieja autoral, le adicionó una letra, a la vez que un subtítulo: "A divertirse", para que este en último caso sirviese de reemplazante a la ambigüedad ocasional del primitivo. Sin embargo, bajo el rubro original de *El once*, ese tango de genuino compás y grata melodía se ha adentrado cada día más en la predilección del público. Y nos felicitamos de que así sea, para poder hablar hoy de él: disipando alguna duda sobre su nombre; saludando a la primavera en la recordación del

nacimiento de sus armoniosos sones; y confirmando –para tranquilidad de nuestra conciencia– que no ha de ser tarea vana o minúscula la de estas evocaciones, si a tantos acontecimientos de la vida argentina están ligados con perdurable vida los sendos aconteceres de los tangos.



Se trata de otra edición pirata. Lo notable es que esta portada de A media luz, con su sugestiva ilustración, es tanto o más interesante que la edición oficial de Perrotti.

A media luz

Durante mucho tiempo, en el ambiente de la música popular rioplatense tuvieron por uruguayo al violinista y compositor Edgardo Donato (1897-1963). Las gentes de Montevideo habían asistido allí a su consagración. Y para las de Buenos Aires que en el final de los años veinte seguían con entusiasmo el auge de las orquestas típicas de los cines mudos, Edgardo era uno de los dos titulares del conjunto Donato-Zerrillo, llegado de la Banda Oriental a poner su cartel al tope del Select Lavalle. (Casi nada... En el cine de Lavalle y Suipacha, donde acababa de dejar su marca triunfal Julio De Caro.) De ahí el error. Donato venía del otro lado del río, con muchachos uruguayos y como un uruguayo más, porque allí vivía desde chico. Pero había nacido en Buenos Aires, en la calle Belgrano. A su padre no le anduvieron bien las cosas y buscó mejor suerte en Montevideo. Con su mujer y tres hijos. Entre estos, Edgardo. En Montevideo nacieron seis más.

El camino de la vocación

Edgardo debió dejar los estudios de violín iniciados y entrar a trabajar en un taller de modelados y esculturas. Al pequeño aprendiz le tiraba la música y se pasaba las horas silbando. El patrón, que era un negado del oído y la corazonada, le dijo un día:

—Mirá, botija... Mandate mudar. Yo no preciso fabricantes de aire.

Dejó Edgardo el taller y por una feliz derivación pudo reanudar sus estudios de violín. Al completarlos consiguió puesto en una orquesta clásica. Aunque era otro el tipo de música que le gustaba y a poco ingresó en el primer conjunto de jazz que se formó en Montevideo, dirigido por Carlitos Warren, de grata memoria. Tampoco resultó el jazz lo suyo. El tango le hormigueaba en la sangre. Y tomó decididamente el camino de su vocación. Edgardo fue pronto un virtuoso del tango y reunió un

ajustado cuarteto que era requerido para amenizar reuniones selectas.

En una nocturna fiesta íntima de la mansión montevideana de los Wilson no se había previsto la intervención de la melodía tanguista, pero la echaron de menos y se pensó en el cuarteto de Donato. No pudo reunir este sus músicos, así tan de improviso, mas en honor de los alcurniados anfitriones se allanó a concurrir con su violín y acompañado de Bachicha (el bandoneonista porteño Juan Deambroggio, que falleció en París en diciembre de 1963, tras ser allí, durante varios lustros, una institución del tango).

El bautismo de un tango

Violín y bandoneón, en canto y contracanto, entraron a hacer las delicias audibles y danzantes de los distinguidos concurrentes al palacio Wilson. Bien secundado por Bachicha, Edgardo le sacaba chispas al compás picado, que con su malabarismo de arco, era la fuerza de su ejecución. En uno de esos esguinces filarmónicos, vio cerca de su mano una llave de luz y la hizo girar, a lo que saliera…

—¡Ahora… a media luz! –anunció de viva voz.

La llave correspondía a la araña relumbrante del salón en que se bailaba. Se produjo el apagón y todo quedó envuelto en el leve resplandor del alumbrado público que entraba por los ventanales. Las parejas celebraron la ocurrencia del violinista, se apretaron más y el baile siguió con creciente entusiasmo. Estaba allí, entre los invitados, un culto y mundano autor teatral uruguayo, Carlos César Lenzi (1895-1963). La frase de Donato, entre el ritmo de los tangos, se le ocurrió buen bautismo para uno. "A media luz"… Con el pensamiento puesto en la meca consagratoria de Buenos Aires (ciudad familiar para él) empezó esa madrugada la letra:

> Corrientes, tres, cuatro, ocho…
> segundo piso, ascensor…

Y la completó en el día, mal dormido, entregándosela a Donato al

atardecer en el hotel Alhambra, donde se citaron para tomar el vermut. El músico se contagió del repentismo del letrista. Donato leyó la letra saboreando el clima de la “garçonnière” galante:

…a media luz los besos,
a media luz los dos…

Se despidió de su flamante colaborador y el asunto empezó a andar sobre rieles, porque en el tranvía que lo llevaba a su domicilio de Pocitos concibió la frase musical del comienzo, que a él se le aparecía con todo el embrujo de Buenos Aires:

Corrientes, tres, cuatro, ocho…

“Ah, calle Corrientes!… –pensaba–. ¡Quién me diera tus noches, tus luces, tus teatros, tus mujeres… tu Corrientes 348!…”.

Trabajó un mes, barajando motivos en su mente y su instrumento, hasta darle digno remate melódico al estribillo:

…y todo a media luz,
crepúsculo interior,
¡qué suave terciopelo
la media luz de amor!

La “garçonnière” galante

El tango triunfó en Montevideo y se le adelantó al compositor en la conquista de Buenos Aires. Apenas Edgardo Donato pisó la ciudad natal, corrió a ver la casa del embrujo: Corrientes 348… ¡Se encontró con un salón de lustrar calzado, metido en un tabuco de rotos revoques y frente descascarado!

—¡Qué chasco me llevé! –me decía Donato una vez, al andar de los

años–. ¿Dónde había ido a parar mi ensueño de la “garçonnière” galante?…

Reímos juntos. Él con aquella risa efusiva que un día cortó para siempre un artero síncope.

Y mientras, el mundo sigue andando. Y a su alrededor, satélite placentero, el tango *A media luz* se toca, se canta, se baila, se graba y se filma en los cinco continentes. Ese tango que, a más de un turista recién llegado de lejanas tierras a Buenos Aires, también lo habrá llevado a curiosear el 348 de la calle Corrientes. Sin encontrar tal número… hasta que en 1978 un fervoroso del tango (con posibilidad de hacerlo) salvó la omisión. Lo hizo estampar, colorido y fileteado, en el dintel de la entrada de la playa de automóviles “privada” que corresponde a un monumental edificio de oficinas, entre una zapatería y un bazar, ambos lujosos. Y para que no queden dudas, sobre el portalón blanqueado se inserta el título del tango, los nombres de sus autores y tres tiras del respectivo pentagrama.

Canaro en París

A comienzos de 1925, el titular de una agencia para la contratación de artistas indujo a Francisco Canaro a presentarse con su orquesta en París; y hacia Europa viajó el popular músico y los suyos.

El tango había hecho la conquista de la Ciudad Luz en vísperas de la Primera Guerra Mundial y la refirmaba en esos jubilosos años veinte, que hicieron creer en la resurrección de la “belle époque”. Actuaban allí con éxito, a la sazón, la orquesta típica del bandoneonista Manuel Pizarro, sus hermanos y el pianista Celestino Ferrer, en el cabaret El Garrón, de la rue Fontaine (que servía un puchero criollo todas las madrugadas), y la encabezada por el bandoneón del “tano” Genaro Spósito, con Eduardo Bianco de primer violín, en el dancing Perroquet, atracción del “foyer” del teatro Casino, de la rue Clichy Nº 16.

Vecino a este, en el Nº 20 de la misma calle, estaba el dancing Florida, que ocupaba el “foyer” del teatro Apollo, donde se presentó Canaro el 23 de abril de 1925.

Vaca que cambia querencia

En el conjunto dirigido por Francisco Canaro figuraban sus hermanos Juan y Rafael –bandoneonista y contrabajista, respectivamente–, el bandoneonista Carlos Marcucci, el pianista Fioravanti Di Cicco (hermano del celebrado bandoneonista Minotto, que quedó en Buenos Aires a cargo de la orquesta del Ta-Ba-Ris), el violinista Agesilao Ferrazzano, la cancionista criolla Asprela… y un baterista, Romualdo Lo Moro. En el parche de este "drum" entremetido, un letrero muy visible: "Canaro et sa symphony". Debió decir allí, con veracidad, "Canaro y sus gauchos", porque de tales estaban vestidos. Los empresarios galos consideraban que no era en rigor una "orquesta típica" argentina la que no se presentara con blusa y chiripá floreados, pañolón, botas y hasta puñal en el cinto. En el caso de Canaro se agregó, para que así fuera, un premioso subterfugio. El sindicato francés de músicos había obtenido una ley de protección por la cual solo se permitía que una orquesta se integrara totalmente con extranjeros si constituía "número de atracción" justificando una característica especial. De ahí que a la vestimenta gauchesca de los músicos se agregaron las canciones que Asprela se acompañaba con guitarra; la percusión del serrucho, pintoresca novedad en la que Rafael Canaro se lucía; los especulados canturreos y silbos del conjunto; y la intercalación de sextinas del *Martín Fierro* recitadas por Francisco Canaro…

Durante la primera semana, el verdadero carácter de "número de atracción" fue controlado celosamente por inspectores del ministerio de Trabajo. Imaginamos a Pirincho, bajo esa espada de Damocles, recitando con nerviosa nostalgia estos versos del viejo Vizcacha:

> No andés cambiando de cueva,
> hacé la que hace el ratón;
> conservate en el rincón
> en que empezó tu existencia,
> vaca que cambia querencia
> se atrasa en la parición.

De un título surgió el título

Ha dicho Canaro, y no hay porqué dudarlo, que aquello constituyó "el éxito más grande de su vida". El dancing Florida se llenaba todas las noches y para conseguir mesa había que solicitarla con mucha anticipación. Su orquesta fue requerida para tocar en calificadas reuniones. Hubo periódico del bulevar que calificó de "hombre del día" al autor de *El chamuyo*. El representante de *La Nación*, de Buenos Aires, Fernando Ortiz Echagüe (¡inolvidable periodista!), fue un entusiasta heraldo de aquella cruzada del tango, y quien influyó más activamente en que su repercusión llegase a nuestro país.

Aquí entramos ya decididamente en el motivo de esta nota. Por las razones que daré en seguida, es que debe atribuirse a la relevante divulgación periodística que en Buenos Aires tuvo la actuación del conjunto de Canaro en la rue Clichy, la aparición de un tango de vivos compases que a través de varias décadas sigue manteniendo su predicamento y extrayendo de los fuelles sus firuleteras "verduritas" (variaciones). Sus autores: Alejandro Scarpino (1904-1970), bandoneonista, y Juan Caldarella (nacido en 1891), guitarrista, "inventor de la ranchera", según sus decires, y "virtuoso del serrucho", según el propio Rafael Canaro, perito en la materia percusiva.

Con su pintoresca verba ítalo-porteña –que no pretendo reproducir porque la empalidecería–, Juan Caldarella me contó una vez el nacimiento de la afortunada composición:

—Era un tanguito que acabábamos de terminar con Scarpino. No tenía título todavía. Yo estaba esa tarde tirado en la cama, soñoliento. Me di vuelta para acomodarme en una siestita… ¡y vi algo que me abrió grandotes los ojos y me prendió la lamparita! Pegué un salto de la cama y escribí el título arriba de los pentagramas. Me lo acababa de dar una página de Crítica, que colgando abierta en la mesita de luz, dejaba ver a medias el encabezamiento:

CANARO HACE DECLARACIONES EN PARÍS, SOBRE EL TANGO

Ya te digo. Lo que yo veía era la punta de la página, donde solo alcanzaba a leer el comienzo de los dos renglones del título: CANARO… EN PARÍS.

El perfil ameno de la vocación

Y ya en tren de recuerdos y confidencias, con igual simplicidad, me relató Juan Caldarella este episodio "antológico" de su vocación musical que, corrido el tiempo, lo llevaría a componer con el acordeonista Massobrio uno de los duetos de mayor arrastre en los vastos sectores del pueblo:

—Yo era un muchacho de quince años cuando vine de Sicilia a Buenos Aires para trabajar en lo que cayera. Vivía en una piecita de la calle Lavalle y Junín (¡fíjate qué barrio equivocado para un siciliano!). Enfrente había una casa de música y en su vidriera una mandolina que me tenía embelesado. Yo quería ser músico. Todos los días, al salir, me quedaba contemplándola un rato, como un tesoro inalcanzable… Tenía unos pesos en el bolsillo, ganados a pulmón, pero eran para comprarme una frazada, porque el invierno era crudo y las noches largas… De repente, cambió la temperatura. Se vino el "veranito de San Juan". ¡Madonna Santa! Me metí en la casa de música y con la plata de la frazada me compré la mandolina.

Galleguita

Dentro del innegable sabor porteño de su melodía, este tango canta con enternecida letra a una muchachita humilde llegada a nuestro país cruzando los anchos mares, y no precisamente para hacer su felicidad.

También el origen de la composición, en lo concerniente a sus autores, obedeció a nostalgia de distancias y conoció los salobres vientos del océano.

Un memorable conjunto criollo

En el año 1923, el guitarrista Horacio Pettorossi y los hermanos Julio y Alfredo Navarrine, con algunos eficientes seguidores, formaron un conjunto criollo destinado a adquirir una inmediata nombradía: "Los de la Raza". Pettorossi –que, andando el tiempo, sería un día dilecto acompañante y colaborador de Gardel– venía de una sostenida actuación en conjuntos teatrales dedicados al género, comenzada en 1916 en espectaculares representaciones de *Juan Moreira* en el tablado del viejo teatro San Martín, de la calle Esmeralda, y culminada, a la vuelta de otras andanzas, junto al célebre Pepe Podestá en el teatro de Verano, de la barriada sur.

Al comenzar los años veinte se produce un fuerte movimiento de atracción pública hacia las presentaciones de cuadros criollos. Pettorossi forma algunos hasta que se constituye, como dije, el denominado "Los de la Raza", integrado por músicos, cantores, bailarines y poetas populares. El excelente conjunto es reclamado en seguida para mostrar su calidad en España, donde una breve gira de la compañía Muiño-Alippi había dejado en el público madrileño el anhelo de gustar muestras esenciales de nuestro acervo nativista. "Los de la Raza" se presentaron triunfalmente en el circo Price, de Madrid, el 9 de septiembre de 1923. Y el contrato para la Villa y Corte se convirtió en una exitosa trayectoria de siete meses por las provincias hispanas, entusiasmando a los auditorios con sus guitarreadas, recitados y zapateos.

Pero entre prima y bordona, y mate y mate (ya que llevaron buena provisión de yerba), en camarines y hoteles, el bichito de la pasión tanguera no cejaba de escarbar en los corazones porteños de Pettorossi y los Navarrine. Y tras la gira proficua, al regresar en el barco a Buenos Aires, cuajó el tango que venían madurando Horacio Pettorossi (1896-1960) y Alfredo Navarrine (nacido en 1897). Influyó acaso en el designio inspirador el más flamante recuerdo vivo de la España que dejaban: Galicia, "la meiga" (la hechicera). Habían estado en los sitios encantadores descritos en una novela (llevada también al teatro) que era, a la sazón, en España y América, lo que en el lenguaje extranjerizante de

hoy llaman un “best seller”. Me refiero a *La casa de la Troya*, de Alejandro Pérez Lujín, aún considerada por altos críticos como la más deliciosa estudiantina que se haya escrito en nuestro idioma.

Aquella Buenos Aires de 1924

Recordaban Pettorossi y Navarrine, de su gira final, las vegas de Iría, los campos de Padrón, las rías de Arosa y Cambados… Y los versos morriñosos de Rosalía de Castro…

Y recordando también las “rapaciñas” de Vigo –perla de mares–, con sus caritas virginales y sus ojos almendrados, se les ocurrió que entre el pasaje más modesto del propio barco que los traía, pudiera estar gestándose la aventura sentimental y triste de una bella y confiada emigrante…

Galleguita, la divina,
la que a la playa argentina
llegó una tarde de abril,
sin más lujos ni tesoros
que sus lindos ojos moros
y su cuerpito gentil…

Lo más probable es que hoy el tema suene anacrónico. Mas tenía veracidad y convicción en aquella Buenos Aires de 1924 en que existían “noches de cabaret” accesibles, sin la inhibición de bolsillo que se siente ante la banqueta de una “whiskería” actual. No era cosa del otro mundo bailarse tandas de tangos de todo pelo, beberse copas más o menos legítimas y compartir el epílogo de la garufa con el tocante relato autobiográfico –también más o menos legítimo– de la compañera circunstancial de copas y tangos.

… eras linda galleguita,
que tras la primera cita

fuiste a parar al Pigall…

A esa Buenos Aires de 1924 llegaron los Navarrine y Pettorossi con simpática aureola de artistas nacionales populares a los que se rindió el halago europeo. Y va por sabido, que Alfredo y Horacio traían además su tango en el bolsillo –si nos atenemos a la frase hecha–, aunque más cierto es que lo traían en la guitarra cadenciosa y la cantora boca.

La copla verosímil

Desde tan elocuentes trampolines lanzaron su tango a la vida cotidiana de la gran ciudad, en el bordón pegadizo de las gentes que, para hacer más llevadera la carga del vivir y menos dura la condena de que esa función natural sea un problema diario, se levantan de la cama, trajinan la jornada y se acuestan a la noche mordisqueando la fruta sedante de un estribillo de moda…

Sola y en tierras extrañas,
tu caída fue tan breve,
que como bola de nieve
tu virtud se disipó.
Tu obsesión era la idea
de juntar mucha platita
para tu pobre viejita
que allá en la aldea quedó.

El corolario no era sorpresivo. A la "pobre viejita" le contaba un "paisano malvado", en Galicia, los malos pasos de su "filia" en estos pagos; la viejita moría de pena; y la muchacha descarriada pagaba con la punzada de una pena correlativa su amarga noche del Pigall. Argumento directo a la sensibilidad llana; perfectamente lógico, en el polo opuesto de la metafísica. Para concretar: la pulpa de las coplas que el pueblo hace suyas en cualquier continente y a través de todos los tiempos. Muchos de

los que canturreaban el tango Galleguita por esas calles, o se lo oían a Gardel o a Corsini, caían en la cuenta de que conocían a alguna “galleguita” parecida…

No era parecida, sino la misma, la verdadera. Que, a su vez, estaba cantando u oyendo la copla verosímil; su humilde historia en tiempo de tango.

A mis queridos y nobles amigos: Torcuato Di Giorgio, Amadeo Prioriello, Alfredo Bianchi, José Tonarelli y Rogelio Boisselier.



RECUERDO

(A mis amigos)

Una vez, en las horas pasadas,
Y a la luz de un ingrato soñar:
Una novia con alas doradas
Llegar quiso gloriosa al altar..

...Y después, marchitaron las flores
Del querido jardín del lugar.
Y sin nada de aquellos amores
La encerró una historia vulgar.

Una historia vulgar que conocí.
Desde entonces su recuerdo quedó en mí!

EDUARDO MORENO

Gran TANGO para Piano

POR

ADOLFO PUGLIESE

Ejecutado con gran éxito en el Select Lavalle, por la orquesta De Caro.

EN BREVE

En la noche fria — Tango
Rusita — "

Unico Editor Autorizado:
A. PUGLIESE
Acevedo 220 — U. T. 65, Chacrita 2206
Buenos Aires

Imp. Musical, Gornatti Hnos., San Salvador 6071 - 73 Bs. As.

Por razones que nunca se aclararon, las primeras ediciones de Recuerdo fueron firmadas por Adolfo Pugliese, el padre de Osvaldo. Nuevamente

encontramos una edición de autor, apenas con la mención de la imprenta pero sin sello editorial. Se menciona la actuación de De Caro en el Select Lavalle; la partitura, por lo tanto, no puede ser anterior a 1926. Por cierto que las ediciones más antiguas que hemos encontrado, todas mencionan a De Caro, de manera que probablemente la publicación de Recuerdo sea de 1926 o posterior. Esto invalida la suposición de que su padre figuró como autor debido a que Osvaldo habría sido menor de edad, porque en ese entonces ya tenía veinte años.

Recuerdo

La noche porteña tuvo su "pequeño filósofo" que dijo: "Si hubiera que dar figura vertebrada a la música del tango, su espina dorsal estaría en la calle Corrientes".

Se refería a esa Corrientes que fue la entrañablemente "angosta", desde Callao al bajo de Paseo de Julio (hoy, avenida Alem). Mas la otra Corrientes de muy arriba, que era la de Villa Crespo, estaba con sus cabales en la genealogía del tango. Su compadre simbólico cambiaba confidencias en el viejo Bar Argentino, de pecho a pecho y copa a copa, en letra y compás de tango, antes de venirse al centro. En el corazón de aquella barriada que sería vivero de sainetes del teatro nacional, nació un pianista que muchos califican de sin rival en el dos por cuatro. En Canning y Corrientes. Se llama Osvaldo Pugliese (nacido en 1905), y sigue adornando de galas la ejecutoria de la melodía ciudadana.

La vida en anécdotas

Comenzó en ese rigor pintoresco que después le da lustre a los relatos anecdóticos. Sin embargo, en el final de un reportaje periodístico que le hicieron hace unos cuantos años, requerido Pugliese a que trajese a colación una anécdota, contestó sonriendo:

—Invénteme una linda. Después yo la contaré como mía.

¿Cómo?… ¿Y no es anécdota tocar de pibe el violín "de oído", junto a un tal Estebita que tocaba el bandoneón y repartía diarios, y a otro musicante al que le decían "el tano siete liras", que vivía en los fondos de una quinta de las calles Aguirre y Acevedo, en una improvisada piecita de

madera que tenía un árbol en el medio?... El pibe del violín era Pugliese, que hacía las primeras armas tangueras, y que de aquellos iniciales compañeros no recuerda más que los motes.

Pero en el violín no era fuerte y tampoco las moneditas con que se juntaba eran ayuda para el hogar pobre. Se hizo gráfico y trabajó en imprentas. Ganaba un peso y medio por día. Y en su casa, en la que la música ocupaba lo mejor de los pensamientos (su padre tocaba flauta y pistón en bandas), ahorraron muchas veces su pesito y se quedaron con el medio (y muchas otras veces "sin medio") para que Osvaldo estudiase en un conservatorio del barrio: el del maestro D'Agostino.

En el piano encontró su vocación el adolescente flaco, del caminar compadrito. El mismo caminar que conserva este consagrado astro del tango –que es la antítesis de un compradito, en sustantivo– al que ya le blanquean mucho los cabellos ondeados y que suaviza la seriedad de su mirada tras los bruñidos lentes, con el leve amago de una sonrisa en los labios finos. Otro periodista dijo de su andar que era típicamente porteño. Y a ningún porteño con pasión de lo popular, puede molestarle que le digan que tiene el "caminar compadrito", en adjetivo.

¿Más anecdotario?... A los seis meses de estudiar piano, Osvaldo tocaba en un café de las calles Rivera y Godoy Cruz, por el jornal de cuatro pesos, desde las seis de la tarde hasta bien pasada la medianoche. Que era cuando por lo común se armaba la de San Quintín entre ciertos parroquianos agalludos, que de las trompadas pasaban a los sillazos y después a los tiros. El cafetín estaba a un paso del arroyo Maldonado, que es todo decir, y cuando en una de esas refriegas mataron a un vigilante Cardozo, pensó Pugliese que era cosa de rumbear el camino hacia pagos menos comprometidos.

Tango de imborrable nombre

Serenó del todo el ámbito de su profesión. Empezó a tocar el piano como solista acompañando las películas mudas en cines de barrio...

tranquilo. O integrando algún trío para acompañar el "varieté". Y fue acercándose a la Corrientes angosta donde debía cimentar luego su fama. Una noche subió Pugliese al palco del café que conserva por buen derecho un párrafo de oro en la historia del tango: el Domínguez. Pugliese era entonces el pianista de la orquesta típica de la bandoneonista Paquita Bernardo –de Villa Crespo como él–, tierna figura ida a los veinticinco años de edad y siempre llorada. Entre la cosecha de elogios que recogió en el café Domínguez, de Corrientes entre Paraná y Montevideo; su actuación en algún otro café con el francesito Pollet en el bandoneón y los violinistas Pedrone y Marchiano; y una brillante temporada en el mentado café El Parque, de la esquina de Lavalle y Talcahuano, al lado de los fuelles de Pollet y Diodatti y los violines trinadores de dos finados: Franco y De Grandis, Osvaldo Pugliese compuso un tango de esos que en el rotar de los tiempos mantiene siempre firme el nombre de su creador en la dilección del pueblo: *Recuerdo*. También el nombre del tango traía el hechizo necesario para ser imborrable, y domeñar esas aguas desoladas del Leteo, río mitológico del olvido en los Infiernos.

La creación fue en 1924. Tres años después, *Recuerdo* abrió su camino triunfal desde el canto y contracanto incomparables con que lo arrullaban los fuelles de Maffia y Laurenz al estrenarlo en la orquesta de los De Caro. A la par de él, su autor, Osvaldo Pugliese, ha hecho su trayectoria que conoce todos los triunfos posibles como ejecutante, compositor y director, en cafés, dancings, bailes de clubes, teatros, radiofonía, televisión, discos…

En un éxtasis

Hace unos años, el extinto dibujante Luis J. Medrano (ocurrente creador de los "grafodramas" en el diario *La Nación*) ilustró con acierto porteñísimo la carátula del sobre de un "long-play" fonográfico de tangos. Era el interior de un cafetín y estaba sonando un disco en el aparato Wurlitzer. En una mesa concurrida, la sugestionante melodía

había dejado suspensa la tirada del cubilete de dados. En otra, ante el pocillo vacío, se perdía la mirada extasiada de un tipo; y en la misma actitud, con el "funyi" sobre los ojos, otro se apoyaba desvaído en el traga-monedas. Junto a la puerta, un pibe canillita se asomaba para oír devotamente, dando una tregua a sus pregones…

Viendo esa ilustración, me dijo un amigo con innegable justeza:

—Mira ese cuadro… ¡Decime si no están escuchando Recuerdo, de Pugliese!…



No fue mucho el tiempo que tocaron juntos en el sexteto de Julio De Caro: desde fines de 1924 a mediados de 1926. Pero establecieron el modelo de la fila de bandoneones no sólo del sexteto sino en general de la orquesta típica.

Amurado

Haremos biografía por partida doble. De dos bandoneonistas… y un solo bandoneón verdadero. El de las voces puras. De dos Pedritos… que se unen en un solo tango perdurable.

Empecemos por Maffia (1899-1967)…

…cuyo padre era almacenero en la parroquia de Santa Rita, cuando Villa del Parque lucía sus primeras coqueterías urbanas. Pedrito, de seis años entonces, se embobaba oyendo a un parroquiano que tocaba el acordeón. Un día el hombre se lo ofreció, por broma, y el chiquilín, ni corto ni perezoso, los asombró al deshilachar un trozo de melodía. Lo pusieron a estudiar piano. Pero al nene le tiraba la variación sonora del "arrugao", en su personificación porteña del bandoneón. Y una noche de reyes, junto a sus zapatos apareció la caja del instrumento. ¡Es como resultar ahijado de uno de los tres Magos!

El bandoneón llegó, más que como juguete, como fundamento de una vocación. Allí estaba Maffia, padre, aficionado por la música, para alentar a Maffia, hijo. Y que, para completarla… compró un café que tenía palquito de orquesta. Y en el palquito debutó su cachorro, tocando en trío. Luego, el muchacho de la casa sintió el resquemor de que los aplausos fueran de compromiso y quiso probarse en barrio ajeno. Cosechó más aplausos. Después, al centro y en distintos conjuntos: el café Monterrey, de la calle Maipú; el Iglesias, de la calle Corrientes. Ganó ovaciones. Donde abría el fuelle y digitaba, hacía capote. No en balde contaba entre sus timbres promisorios el haber tocado en alguna vieja semana carnavalesca de Pompeya, en lo de la negra María, detrás de los bañados de la inundación, donde se bailaba "a muerte" desde el domingo inicial hasta el del entierro de Momo.

De regreso de una gira por el interior, llega a Punta Alta una noche de 1917 y lo escucha Roberto Firpo, que actuaba allí. Lo contrata inmediatamente. Maffia estará a su lado durante seis años invalorables para la audiencia personal y fonográfica del tango. Al dejar a Firpo, un fausto rumbo lo llevaría a la orquesta de Juan Carlos Cobián, pianista, donde serían sus otros compañeros Luis Petruccelli, en bandoneón; Costanzo, en contrabajo; y en violines Ferrazzano y Julio De Caro. Fausto rumbo, de veras, porque a fines de 1924 integraría el sexteto típico de Julio De Caro, con Francisco, hermano de este, en piano; Manlio Francia, de segundo violín; Petruccelli, en el otro bandoneón; y Thompson, en el contrabajo; con la misión de animar la hora del té del Vogue's Club, del Palais de Glace, cotidiana reunión selecta, donde a damas y niñas de nuestra sociedad les correspondió gustar las primicias de aquella modalidad renovadora del tango. Esa renovación que en los últimos tiempos –y a justo mérito– ha hecho correr mucha tinta de análisis y ya está encasillada como "la era Decarista".

En el Vogue's Club se conocieron los dos Pedritos. Veremos cómo…

…siguiendo por Laurenz (1903-1972)

Que no es Laurenz, sino Blanco, apellido de su padre, casado con una viuda. Los Laurenz eran sus dos hermanastros mayores, dos excelentes bandoneonistas, que trabajaban en Montevideo cuando él, adolescente, cayó enfermo y el médico aconsejó enviarlo a tomar los aires de la otra banda. En seguida se curó. No con el aire oriental. Con el del fuelle. Porque aquí, el señor Blanco quería que su hijo estudiase el violín. Y en Montevideo, el muchacho agarró el bandoneón por su cuenta, que era lo que quería él. Gustó en seguida la manera de tocar del pibe. "¿Quién es?", preguntaban. "El hermanito de los Laurenz", contestaban. Y lógicamente, para todos fue Laurenz también. Volvió de Montevideo con el visto bueno de músico, y estaba en un café de extramuros con el finado pianista Roberto Goyeneche, como segundo bandoneón de Enrique Pollet, cuando se presentó en el café Julio De Caro para contratar a este,

porque se le iba Petruccelli de la orquesta del Vogue's Club y había que elegir con ojo el reemplazante. Oyendo la orquesta desde una mesa, Julio cambió de idea. Le gustó el segundo bandoneón, e intentó apalabrarlo.

—Me llamo Pedro Blanco, y me honraría tocar en su orquesta, De Caro. Soy hermanastro de los Laurenz, que usted debe recordar de Montevideo. Pero reemplazar nada menos que a un Petruccelli, y al lado de un Maffia, me da un susto bárbaro…

—Pierda el susto, amiguito. Lo que le pido es que se avenga a estudiar unos días, de firme, conmigo y mi hermano Francisco, a puertas cerradas. Mañana lo esperamos en casa con su bandoneón. Y desde ya lo bautizo profesionalmente para mantener la tradición del apellido: Pedro B. Laurenz.

Cuando Maffia preguntó quién reemplazaba a Petruccelli los De Caro le contestaron con evasivas, que se estrellaron en la mirada inquisitiva y escéptica del primer bandoneón. Y llegó el día del debut del reemplazante. Julio De Caro recuerda que al disponerse a tocar, Maffia ni se dignó saludar al nuevo compañero, y el morocho Thompson lo miró de arriba abajo como a un "colado"… A los primeros compases de respeto que marcó Laurenz, Maffia lo apreció de reojo. Y cuando "el nuevo" entró en materia, atacando los arpegios y pegado como sombra a su primera voz… ¡tuvo ganas de abrazarlo! "¿Dónde encontraste este genio?" le preguntó entusiasmado a Julio, al terminar la primera vuelta.

Vigente diálogo de bandoneones

Allí mismo, sobre aquel "¡vamos!", se alzó para los dos Pedritos la buena estrella de estar juntos, de tocar juntos, de encontrar juntos los hallazgos sonoros que ayudaron a revolucionar la armonización tanguista. Allí mismo nació el tango que reflejaría aquel elocuente diálogo de agudos y graves que entablaron sus bandoneones de asombro. Es *Amurado*. Al cual le puso letra un colega de ellos –José De Grandis (muerto en 1932)–, que alternaba el trato del violín con el de las musas "de la mala pata":

Campaneo mi catrera y la encuentro desolada,
solo tengo de recuerdo el cuadrito que está ahí;
pilchas viejas, unas flores, y mi alma atormentada,
eso es todo lo que queda desde que se fue de aquí…

Amurado… de nombre, no más. Su destino es una dilatada vigencia, sin temor de que lo amuren.

Trago amargo

En 1925 hizo furor el estreno de este tango, que lleva letra de Julio Navarrine (1889-1966) y música de Rafael Iriarte (1890-1961).

Era la época brillante del tango-canción. "¡Oh, témpora!". Era una época en que el gusto del público no se agitaba como improvisado pendón, atado a la punta de un palo y al arbitrio de ventarrones de verano. (Aplicaré aquí una salvedad peliculera: "Cualquier súbito pensamiento referido a la *nouvelle-vague*, será pura coincidencia mental del lector").

Lealmente, *Trago amargo* no era un tango de excepción. Era simplemente, un tango exitoso. Su letra tenía un tinte melodramático campero, de fácil acceso al sentimentalismo "del más vasto sector" –eufemista frase de matutino serio–. La mejor virtud de su música era no alardear de ninguna; dejar que en la opinión del oyente se refirmara su origen: "el tango de un guitarrero". Dicho así, sin ambages, y con el mayor respeto por lo que representa en el lirismo popular un guitarrero criollo. También así queda dicho que era un sencillo y bien sonante tango.

Hablemos de la letra

Los versos de Julio Navarrine –que con su hermano Alfredo fue loable propulsor de los primeros cuadros folklóricos teatrales y autores ambos de sendos tangos exitosos– habíanse condicionado al tema con una singular puja de frases imperativas:

¡Arrímese al fogón, viejita, aquí a mi lado!
¡Ensille un cimarrón, para que dure largo!
¡Atráquele esa astilla, que el fuego se ha apagado!
¡Revuelva aquellas brasas y cebe bien amargo!
¡Alcance esa guitarra de cuerdas empolvadas,
que tantas veces ella besó su diapasón!
¡Y arránquele esa cinta donde la desalmada
bordó con sus engaños mi gaucho corazón!
……………………………………………
……………………………………………
¡No llore, madrecita, no aumente más mi pena!
¡Y séquese esas lágrimas que me hacen tanto mal!
¡Y cébeme otro amargo! ¡Y ponga yerba buena!
Mientras que yo a la caña le pongo otro bozal.
Después, cuando la noche envuelva los bañados
y se oiga allá a lo lejos el toque de oración,
¡inclínese a la Virgen de los Desamparados
y a mi pobre guitarra colóquele un crespón!

Como se puede apreciar, el autor de la letra no se dejó los signos de admiración en el tintero, repartidos a través de una buena serie de mandatos compulsivos.

El tango se estrenó en el teatro Maipo durante una de las temporadas de revistas, a mitad de los años veinte. Y ocurrió que, cuando su prolongado suceso público había ya decaído, tocaríale al mismo escenario la misión de traerlo otra vez a ese plano exitoso que las composiciones populares –con algo adentro– recobran de tanto en tanto. Y ello se produjo por el camino de la parodia. Pero no una parodia de tal o cual hecho de la actualidad glosado con la letra del tango. Fue algo más original en lo ingenioso. Una parodia de la letra del mismo tango, muy bien enfocada. La propia letra puesta en acción, en un cuadro de la revista. El gaucho melodramático, dirigiéndole toda la ristra de mandatos

a la madre, y reservándose para él –por toda faena– el empinarse la botella de caña. Y la pobre vieja, de acá para allá, como maleta de loco, sin saber si arrimarse al fogón, si ensillar el cimarrón, si atracarle la astilla al fuego y revolver las brasas, si alcanzarle la guitarra o arrancarle primero la cinta, si secarse las lágrimas, si volver a cebar el amargo, o, si ya exhausta, después de buscar un crespón para la guitarra, inclinarse a la Virgen…, exclamando "¡ufa!" para pedirle que al hijo mandón le pusiese el motor en punto muerto y a ella le diera vacaciones…

El cuadro paródico del Maipo hizo reír a millares de espectadores. Entre los no menos divertidos se contaron los propios autores del tango, porque el sentido del humor es una de las principales leyes del juego (y si no todos lo tienen, es porque tampoco todos saben comportarse en el juego).

Recordemos al músico

Rafael Iriarte era un fiel, un fervoroso, un sensitivo guitarrista del tango.

Nacido en un barrio del sur de Buenos Aires, su escuela artística y su primer fogueo fueron los cafés con música, de ese lado de la ciudad. Cuando compuso Trago amargo, llevaba diez años de lucida andanza por la calle Corrientes consagratoria, cuyo espaldarazo buscó prontamente y en cuyos teatros Nacional, Apolo, Porteño y Empire, llegó a ser familiar y dilecta figura del arte popular. Tenía aparcería con el aplauso cálido, desde el año 15, cuando encabezaba un trío típico en el viejo café Don Quijote, frente al teatro Nacional (en el sitio posteriormente ocupado por el café Los 36 hasta el ensanche). En el primitivo Luna Park, de la cuadra que es hoy la plaza de la República con el obelisco en el centro, no cejó hasta componer una gran orquesta que dio que hablar: Aieta, Marcucci y Servidio en los bandoneones; violinistas, Sasano y Franco; en el contrabajo Luis Bernstein –hermano del "alemán" bandoneonista y autor de dos tangos siempre lozanos: *Don Goyo* y *El abrojito*–; y, naturalmente, Iriarte con su polifónica guitarra, de once cuerdas. Con la otra guitarra,

la del cordaje corriente, acompañó a una pléyade extraordinaria de cancionistas y cantores: Saúl Salinas, Rosita Quiroga, Pelaia-Italo, Magaldi-Noda, Charlo, Ignacio Corsini, Libertad Lamarque, Ada Falcón. Formó, además, dúos, tríos y cuartetos del instrumento, en compañía de muy destacados colegas.

Fue siempre en el ambiente "el rata" Iriarte, para el cariño de todos. Apodo exacto, porque se desplazaba, hablaba, gesticulaba y guitarreaba con la movilidad graciosa del ratoncito. Tenía ojos vivos; sonrisa permanente en el rostro pálido; no pasaban para él los años; su físico menudo invitaba a la efusión del brazo rodeando hombros que encuentra a fácil alcance. El "rata" Iriarte… Su apodo y su bonhomía se me concilian, en una amable sugestión del recuerdo, con ese inefable héroe de los dibujos animados que, quizás al devenir los siglos (si la humanidad supera el mal humor nuclear), figurará en la historia de esta centuria con biografía milagrosamente falsa y veraz: "Mickey Mouse, célebre inventor de una fórmula de la ternura llamada Walt Disney, etc., etc.".

¡Siga el corso!

El diablo sabe por diablo, pero más sabe por viejo. Los años nos otorgan esa ventaja, para alivio de su peso. En mi caso personal, me adelanto a decir que a falta de sabiduría tengo recuerdos. Y como escribo esta crónica evocativa un último domingo de Carnaval ("el día del entierro", lo llamaban otros viejos que yo conocí de niño), me ha parecido oportuno traer a cuento una experiencia.

El corso improvisado

Yo vi una noche, con alborozo juvenil, promediada la segunda década, improvisarse el último corso céntrico importante que tuvo Buenos Aires. Surgió efectivamente de lo espontáneo, como todos los festejos gregarios que después se evocan con grata emoción. Tres o cuatro coches de mascaritas femeninas con sus masculinos acompañantes, que iban a los bailes de los teatros, se metieron por la Avenida de Mayo más o menos a la altura de la calle Salta; para hacer tiempo, paseando, porque el apogeo

de la danza comenzaba recién a medianoche. Tenían abundancia de serpentinas, pomos, confeti… No se concebía el culto a Momo sin esa policroma y bromista artillería. Iniciaron la batalla entre ellos, y pronto se les sumó el público que en la noche estival colmaba las mesas de las veredas de los cafés tradicionales. Y de inmediato, como al conjuro de una larga llamada misteriosa, llegaron más coches a la avenida, acudió más gente a las veredas, aparecieron vendedores de serpentinas con sus bolsas al hombro, se formalizó en una placentera informalidad el corso alegre, libre, sin barreras, que duraría todas las demás noches de ese Carnaval, con participantes atraídos como a una cita de honor, sin más regimentación de itinerario que el natural de la ancha rúa entre la plaza de Mayo y la del Congreso.

Tal noche de la improvisación, quizás empezó a delinearse la estampa que unos años después volcaría a una afortunada música de Anselmo Aieta:

Esa Colombina
puso en sus ojeras
humo de la hoguera
de su corazón…

El corso oficial

Dos o tres años después, los ediles resolvieron que el corso de la Avenida de Mayo fuera oficial. Se reglamentó su curso. Tuvo palco de autoridades y más palcos anexos. Y creció la concurrencia de las veredas. Y los cafés no dieron abasto ni agregando mesas. También la estampa en embrión creció, de acuerdo con los acontecimientos:

Cruza del palco hasta el coche
la serpentina
nerviosa y fina,

como un pintoresco broche
sobre la noche
del Carnaval…

La oficialización le había quitado al corso el aspecto llano de la auténtica diversión. Pero aún le respetaba un juego de original donaire, propio de la puja galante entre mujeres y hombres jóvenes; persistía el romántico “flechazo”, el “flirt” locuaz; toda esa gama florida que es la mejor pulpa del gozo de vivir. Y la hebra de la copla siguió creciendo en la imaginación:

Decime quién sos vos,
decime dónde vas,
alegre mascarita
que me gritas al pasar:
—¿Qué haces? ¿Me conocés?
¡Adiós, adiós, adiós!
Yo soy la misteriosa
mujercita que buscás…

Aquel corso oficial de la avenida duró hasta el comienzo de los años treinta. Un lustro antes (Carnaval de 1926) el tango del subconsciente tuvo culminación y se estrenó en los bailes del Club Eslava, que, amenizados por la típica de Anselmo Aieta (1896-1964) y la jazz de Frederickson, se realizaban en los salones altos de la confitería L’Aiglon, de la calle Florida entre Bartolomé Mitre y Cangallo, que se llamó luego Boston y es hoy una prominente galería comercial. Debo acotar que en esos salones, y por aquellos tiempos, se efectuaban también periódicas exhibiciones de boxeo, en las que actuaron las principales figuras nacionales y extranjeras de ese deporte.

El Carnaval oficial de la Avenida de Mayo degeneró luego. Las damitas y los galanes batalladores de serpentinas retorcidas en gruesas

“cadenas” de coche a coche, se distrajeron del entretenimiento para gritarles “¡patos!” a los de las veredas y recibir de estos calificativos peores, que subieron de calibre por ambas partes. El confeti no se arrojó ya con elegancia como una lluvia multicolor sobre las cabezas. Sus puñados anduvieron en artero acecho de ojos y bocas, con la misión de enceguecer y ahogar. Hubo hasta alguna sangrienta nota policial.

El corso… sin corso

Los coches de caballos –ejes del torneo– pasaron a ser “Mateos” casi arqueológicos. Aquel primer corso de la avenida apagó al fin sus luces. Intentaron revivirlo, años después, a bombo y platillo. La Intendencia anunció que lo encabezaría un feérico desfile de carrozas, de elefantes y dromedarios del Zoológico y de clásicos mascarones de gigantes y cabezudos. Estuve entre los mirones de esa otra noche inaugural, con la nostalgia de la lejana noche de la improvisación feliz. Las veredas estaban llenas de curiosos como yo. Por la calzada pasó el anunciado encabezamiento de carrozas, elefantes, dromedarios, gigantes y cabezudos. Detrás no pasó nada. Tuve la triste sensación de que no asistía al desfile iniciador del Carnaval, sino al cierre del cortejo que acompañaba “el entierro” de todos los carnavales.

A mi lado no había más que gente espesa, trajeada como yo. Sobre el asfalto reverberante de luces, ni un papelito de color, ni una destripada serpentina… En el altavoz de un adornado palco de publicidad, frente a mí sonó potente el disco de Gardel de ¡Siga el corso! Confieso que entonces agradecí al destino por haber sido elegido, con Aieta, para retener en un tango la estampa nocturna del Carnaval porteño, un turno antes de que se destiñera en el olvido.

Caminito

El tren de carga que iba –y sigue yendo– rumbo al sur por la calle Garibaldi, de La Boca, tenía en la esquina de Lamadrid, hace años, un curvo desvío de cien metros hasta la Vuelta de Rocha. Las vías se extendían por un callejón de tierra y yuyos altos, a espaldas de las típicas

casitas de madera y chapa. Arriba, las ropas tendidas, y abajo, bordeando el breve ramal, las florcitas silvestres, ponían la humilde nota de color. Y los novios del barrio, en la hora crepuscular, elegían el atajo para intercambiar ensueños y besos.

Principio quieren las cosas y este tango lo tuvo allí.

Encuentro del músico y el poeta

La barriada boquense ya contaba hace cuatro décadas con su músico, como contaba ya con su pintor. Juan de Dios Filiberto, que había emprendido sus pasos musicales de la mano de directores de conservatorio, sintió de pronto el llamado de la ascendencia: su padre y su tío habían tenido "casa de bailes" en Pinzón y Necochea... Por su parte, Benito Quinquela Martín había puesto unos pinceles chorreantes de vividez al servicio incondicional de los paisajes ribereños.

Filiberto componía sus melodías en el armonio, y al concebirlas en el "bajo cantable" encendió una estrellita lírica para el bandoneón, descendiente sonoro de aquel. Ya desde el año 1919 su crédito era *Quejas de bandoneón*, nacido con el signo de ser siempre su gran tango. En noches y andanzas de la bohemia artística, conoció Juan de Dios al poeta Gabino Coria Peñaloza, venido a la metrópoli desde tierras cuyanas con juvenil bagaje literario a alternar con otros idealistas anárquicos de mesas de café. Filiberto y Coria Peñaloza –música y letra– recorrieron juntos las calles de La Boca y las orillas del Riachuelo, hablando de cosas del espíritu, recogiendo la armonía imprecisa de cordaje y mástiles, poniéndose a tono con el sentir de las gentes modestas y la verdad de sus pasiones; escuchando, al pasar, la frase simple que puede ser el primer verso de una copla...

Es que eso era lo que hacían sin proponérselo. Buscar inspiración para la canción simple y sentida. Y la encontraron sin querer cuando tomaron por el callejón del desvío, yendo desde la Vuelta de Rocha a la casa de Filiberto. Detrás de una pareja amartelada...

Caminito que todas las tardes
feliz recorría cantando mi amor...

Eso ocurría en 1923. El motivo íntimo del tango lo dio la pareja enamorada que a paso lento hacía el penumbroso itinerario del desvío. En los autores, sin embargo, pudo más la supuesta contrafigura doliente que cierra muchos capítulos del amor... o los deja truncos. La sombra de la melancolía tejió el ensamble de música y letra de un tango que aún no tenía nombre aunque lo musitara la copla...

Desde que se fue,
nunca más volvió.
Seguiré sus pasos;
caminito, adiós..,

Tampoco tenía nombre aquel callejón del desvío ferroviario, donde nacía a la ilusión la florcita de yuyo junto a la fealdad miserable de unos residuos de baldío.

La “canción porteña”

Tres años después, Filiberto y Peñaloza habían dado carácter formal y nombre a su tango, conservándolo inédito. Se llamaba Caminito. En ese Carnaval de 1926 la Intendencia realizó un concurso de canciones para el corso oficial. No un concurso de tangos, ¿eh? ¡No! El tango, aun como escueto vocablo, había sido siempre temible, insociable, para nuestros entes oficiales. Aunque a los funcionarios directrices de esos entes, en privado, les tirara mil veces más una “típica” que una sinfónica...

Filiberto y Coria Peñaloza presentaron su composición al concurso como “canción porteña”. (Un eufemismo parecido al que mencioné con respecto al estreno de *El choclo* como danza criolla). La “canción porteña” obtuvo el premio del concurso. Y se produjo un caso inexplicable. Al darse el fallo y ejecutarse *Caminito*, el público lo abucheó y lo silbó. ¿Qué

fue lo que influyó en ese rechazo? ¿Juzgaron la letra asaz tristona? ¿Monocorde el ritmo? ¿Hubo protestadores regimentados por algún competidor perdidoso? ¿Un propiciado desdén al compositor “milonguero” por parte de algunos compositores de la “élite” ?…

Ha pasado mucho tiempo para rever ahora las causas de aquellos abucheos y silbidos. Y además están sobradamente superados por el triunfo resonante, permanente, universal, que le ha cabido después al afortunado tango.

La callecita

> Caminito que el tiempo ha borrado,
> que juntos un día nos viste pasar,
> he venido por última vez,
> he venido a contarte mi mal…

El tren de carga no torció más hacia la Vuelta de Rocha y levantaron el desvío ferroviario. Hombres boquenses con inquietudes espirituales y artísticas aprovecharon la oportunidad para hacer la callecita del tango autóctono. Allí está: Caminito. Antítesis de la canción triste que recuerda, la callecita es clara y abierta, en sus cien metros curvos desde Garibaldi y Lamadrid hasta Pedro Mendoza, con sus pinturitas y sus mayólicas y sus bajorrelieves y su teatrito en los veranos. Y el respaldo de casas de chapa y madera, con ropa tendida… En ese respaldo que no ha de faltarle nunca, para que siga manteniendo el alma pura y silvestre del tiempo idílico de las florcitas de yuyo.

El ciruja

Empezada la segunda mitad de los años veinte, aparece en Buenos Aires un tango cuya letra supera con creces todas las licencias de construcción que pueda tomarse una canción popular. Está escrito en franco y decidido lunfardo. Su asunto es carcelario. Sus personajes chapalean fango. Su escenario es el fango mismo. Se llama *El ciruja*.

¿Concita ello una sonada reprobación? No. La tan recargada mano de

lunfardismo, en acción y lenguaje, cuaja en un impacto de curiosidad. De amable curiosidad, apoyemos. Y además, el tango llega con un salvoconducto irresistible: su grata música. Ha dicho Oscar Wilde en su Retrato de Dorian Gray que las simples palabras tienen una dulce música propia. Volviendo la oración por pasiva, podríamos decir nosotros que, a compás de una dulce música simple, pueden tornarse inofensivas las palabras más canallas.

Los autores

Como ocurre comúnmente en otros órdenes de la creación artística e intelectual, los autores de esa glosa de vida bajuna no tienen nada que ver con ese estilo de vida. Ernesto de la Cruz, el morocho compositor, practicó de muchacho el box "amateur" en el recordado gimnasio del profesor francés Lenevé y luego, llevado por su pasión musical, estudió el bandoneón con Minotto y la armonía con Gilardi. Como se ve, todo a la alta escuela. En cuanto al letrista, Francisco A. Marino (1904-1973), fue primero cantor de orquesta y posteriormente siguió, con meritorias aptitudes, la carrera de actor teatral profesional.

¿Qué los lleva, en aquel momento, a Marino y de la Cruz, a realizar en colaboración el tango "más reo" de su hora… y de muchas horas posteriores? Una apuesta. Era el tiempo de oro del tango-canción y aunque había en la modalidad de sus letras una marcada tendencia renovadora y se afirmaba y elevaba la puntería en su concepción, seguían manteniendo amplio favor las letrillas de raigambre arrabalera. No en vano el tango venía quebrándose en "canyengues" desde un lejano Dame la lata de las carpas barraqueñas, y su verba cercana era la de *Mi noche triste*. Cantores que lo querían mucho y lo cantaban bien, solo se volcaban de corazón en el tango expresado en jerga. Para obsecados enemigos de la estrofa popular melódica, tango era sinónimo de calabozo…

Marino le dijo al morocho bandoneonista –que ya había probado sin suerte en el terreno de la composición:

—Te apuesto a que escribo una letra que será un muestrario completo

de palabras arrabaleras.

De la Cruz apostó. ¿Qué?... Sencillamente, que si esa letra se hacía, él era capaz de adaptarle una música que fuera una “pegada”.

El tango

Ganaron los dos. La letra, en su brevedad, puede servirle de base a un ensayo de lexicografía lunfarda. Desde el ciruja del título, que define al que busca en los basurales los desperdicios que pueden ser industrializados, y es voz apocopada de cirujano al calificar irónicamente de bisturí su palo revolvedor, provisto de un agudo clavo en la punta. En el caso de este ciruja del tango, la mansa ocupación ocultaba otras no tan mansas:

Recordaba aquellas horas de garufa
en que, minga de laburo, la pasaba
meta punga y al codillo escolasaba
y en los burros se ligaba un metejón;
cuando no era tan junado por los tiras
la lanceaba sin tener el manyamiento..., etc.

En cuanto a la fémina que enamoró al ciruja y con sus perfidias lo llevó finalmente al duelo a cuchillo y a la “gayola”, está pintada de cuerpo entero:

Era un mosaico diquero,
que yugaba de quemera,
hija de un curandera,
mechera de profesión...

y los detalles que continúan “no son para menores”, como decía aquel amigo nuestro que se murió antes de que llegara la época de Los Beatles.

No es tan fiero el león...

Todo ese código verbal del mal vivir, ese lunfardo nuestro, tiene

diversos vocablos determinantes en los diccionarios oficiales de los distintos países, y sucintamente estos serían los más representativos: germanía en español; narquois, en francés; gergo, en italiano; rotwelsch, en alemán; slang, en inglés; giria, en portugués; etcétera. Tal código pardo, a fuerza de ser llevado y traído en especulaciones filológicas y analíticas, y manejado en la crónica, el libro imaginativo y el teatro, ha terminado por no asustar a nadie y ser cosa común y familiar. ¿Acaso, entre nosotros, no usaba una germanía financista aquel ministro que monologaba por televisión respecto de unas operaciones pecuniarias de "enganche" y unas inversiones que "blanquearían" el dinero "negro" de ciertos personajes innominados? ¿No estaba escrito directamente en germanía el afiche que una importante asociación de industriales publicó en los grandes diarios, repugnando el proyectado salario vital móvil con esta leyenda en grandes letras: "Iremos por verdurita –con una bolsa de guita"…?

Y por otra parte… ¿No tiene la germanía libre tránsito literario, extendido y rubricado hace siglos por Cervantes y Quevedo, como para que haya quien se atreva a cerrarle el paso? Releed *Rinconete y Cortadillo*, de don Miguel. Y también *Vida de la Corte* y oficios entretenidos en ella, de don Francisco. La germanía puso el color en esas prosas ilustres.

Ni los "abstractos", ni los "no figurativos", ni los "figurativos tibios", de la plástica actual, que hacen apostasía de tantas cosas del arte clásico, se atreven a hacerla del color. Al contrario. El color es el supremo argumento de quien intenta trasplantar a la ficción la vida, el estado anímico, la rebeldía o apenas el capricho.

El Ciruja, letra y música, tenía el color que lo afinó a los oídos de todos y que puso su equívoco idioma en bocas insospechadas. Y que lo ha de mantener en el repertorio de los tangos que van y vienen sin envejecer.

¿Por dónde andará?

¡Oh, tango, hijo fiel de Cosmópolis!…

El autor de este, Salvador Merico, nació allá por el 90 en la provincia italiana de Bari y murió en Buenos Aires en 1969. Su padre tocaba el

corno en temporadas líricas y le puso profesor de ese instrumento. Salvador me dijo un día:

—Mandé “al corno” al profesor, y después también mandé el corno “al corno”. Estudié trompeta. Al fin me decidí por el trombón de llave. No del todo, porque lo cambié por el trombón de vara (que con gráfico vulgarismo llamamos “sacabuche”), pues el andar de los tiempos imponía este tipo de instrumento en las bandas. En esto de las bandas, Italia tenía gran predicamento en Europa. Mi perfeccionamiento lo hice yéndome con una a Alemania. Luego a Inglaterra. Tocando en Londres, en 1910, nos contrataron para el Parque Japonés de Buenos Aires.

Ya hablé de este antiguo jardín de diversiones del Retiro, al referirme al tango El amanecer, de Firpo. Sigamos ahora con Merico. Antes de venir a Buenos Aires, el joven músico se presenta en la embajada argentina en Londres. Pide una partitura del Himno de nuestro país, para copiarla. Es un material imprescindible para una banda internacional que se respete. Le dan allí, además, una pieza bailable. Lee en la carátula: El choclo - Tango; y pregunta:

—¿Chi é questo “choclo”?…

Mientras le explican someramente que es la mazorca del maíz, él ha dado un vistazo al pentagrama. La melodía estaba escrita de aquella manera “picadita” que daba compás a la danza orillera de entonces.

—Ma… Tarantella non é questo –murmura Merico. Y sin hacer otras preguntas se lleva bajo el brazo el Himno y *El choclo*. (Ya ven. Hay un inmanente destino. Otra vez encontramos en afinidad el canto supremo de la patria y el tango entrañable… Como en aquel episodio de los himnos, en el frente ruso de la primera guerra, que ya conté en otro libro.)

El que toma mate vuelve

Cumplido un año de actuación en el Parque Japonés, Merico retorna a su tierra, donde tiene su novia. Se casa… y vuelve. En Buenos Aires había tomado mate, le había gustado, y era uno más que daba validez al adagio.

Además, contaba con una plaza de trombonista en la afamada Banda Municipal porteña, que dirigía el maestro Malvagni. Deja esa banda en 1915 e ingresa a la orquesta del teatro Colón, con la empresa Bonetti, concesionaria del primer coliseo. Bajo las batutas de maestros mundiales está seis años. En 1922, toma la concesión la empresa Rosa-Mocchi, y Merico y otros músicos se alejan del teatro. Vale la pena hacer una acotación ajena al tema: con el empresario Faustino Da Rosa –de intensa actuación en el citado Colón y en el Odeón– relaciona nuestro argot teatral el mote de "portugueses" aplicado a los espectadores gratuitos. Da Rosa, que era de esa nacionalidad, facilitaba el acceso libre de sus compatriotas a sus salas, y por tal razón era común que los porteros dieran entrada franca ante el simple salvoconducto verbal de "ser un portugués". ¡Eso traería después un insólito engrosamiento de la lusitana colectividad!...

La "amazona" del acomodo

Pundonor gremial alejó a Merico del Colón. Con sus colegas de la Asociación del Profesorado Orquestal forman la Orquesta Filarmónica. Balance: fortuna en aplausos; orfandad en metálico. Hay que vivir... Merico organiza una jazz-band para el cabaret Abdullah. Pascual Carcavallo lo saca de allí y se lleva el conjunto al teatro Nacional, a fines de 1922. Al año siguiente debuta en ese teatro Azucena Maizani cantando tangos y Merico aporta a su éxito sus innegables aptitudes de instrumentador, arreglador y director. El contacto con el arte de la Maizani y el anuncio del concurso de tangos del disco Nacional, empujan decididamente la inspiración fértil de Merico hacia el género. Envía un tango a la competencia. En la rueda eliminatoria le ocurrió lo que él mismo contaba graciosamente:

—A mí no me ganó el caballo del comisario, sino la gentil "amazona" del pingo. El comisario era el de la seccional del cine Grand Splendid, donde se realizaba el concurso, y jineteaba la hija, que con un tanguito de sospechosa procedencia reunió la suma de los talones-voto que se

despachaban en la taquilla, previo un sutil "procedimiento policial".

El postergado e inédito tango pasó a integrar el repertorio con que Merico amenizaba los entreactos del Nacional. Don Atilio Supparo (1871-1942) director de escena y poeta criollo de efectivos valores, lo escuchaba con especial delectación. Una noche de 1926, se puso a escribirle una letra a sus compases… Ya realizada, la grata sorpresa de Merico no tuvo límites. Por razón del tema que eligió Supparo, el tango que se llamaba Criollo de ley tomó el título de ¿Por dónde andará? Y lo estrenó Libertad Lamarque, en una obra de aquel escenario del Nacional, cuando comenzaba a brillar, con ascendente fulgor, como actriz y cancionista:

> Yo te busco en mis recuerdos, nena,
> y te busco pa'morir con vos,
> se me achica el corazón de pena
> pero aguardo a que le des un adiós…
> Si te juro que no sé cómo eras,
> que mi mente no te encuentra ya,
> que me paso las horas enteras
> preguntando: ¿Por dónde andará?…

No es impropio decir que, en aquella inicial puja por la notoriedad, tanto le debió el tango al alma que le dio la intérprete, como la intérprete al conducente atractivo del tango.

La "revancha" no fue carrera…

Tres años después, en el concurso de tangos de 1929, Merico tendría extremada revancha de la carrera contra el pingo del comisario y su filial monta. Pero aquí no se le presentaron de enemigos, porque esos lances no tienen nunca repetición. No solo ganó Merico la selección, sino que también la rueda final y el concurso, con *De todo te olvidas*. Otros tangos, posteriormente, confirmarían su carácter de compositor exitoso, entre

ellos, la burlona página callejera de *Seguí mi consejo*, creación impagable de Carlitos Gardel. Y precisamente, volver a escuchar su versión fonográfica de *¿Por dónde andará?*, es convencerse de que en cualquier momento el tierno tango de Supparo y Merico reflorecerá en los instrumentos y los labios.



Tita Merello, que estrenó Leguisamo solo, y el homenajeado, Irineo

Leguisamo, en 1968. La foto está tomada del libro de Daniel Alfonso Luro.

¡Leguisamo solo!

La tarde del 15 de agosto de 1922, en el picadero del hipódromo de Palermo, el "trainer" Naciano Moreno –al que llamaban "el mago" por su actuación afortunada– ayudó a subir sobre la montura de la yegüita Mina De Plata a un jockey de 19 años que venía de Montevideo a probar suerte en Buenos Aires. La gente del turf sabía que el muchacho se había destacado en la pista de Maroñas; pero para esa misma gente, y también para el propio muchacho, "estos eran otros López"... Con la supuesta nerviosidad se estrenó en esa carrera ordinaria; la yegüita que montaba era más ordinaria todavía; y el jockey forastero se concretó a llegar al disco confundido entre los "no placé".

Una semana después, al ganar la carrera final de la reunión con el caballo Tamarisco en una "atropellada" fulminante, la afición argentina empezó a saber quién era Irineo Leguisamo. Luego fueron sumándose las victorias y las hazañas riesgosas de increíble definición. Entonces ya el nombre y la imagen de Leguisamo fueron familiares para todos, aficionados o no al turf. Fue tema de admiración y de discusión. Aplaudido y silbado en el hipódromo, de acuerdo con las circunstancias y la tensión de los temperamentos. Señalado como "maestro" por su habilidad, y como "pulpo" por su monopolio de victorias. Cuando no favorito, incógnita temible. Y siempre capaz de apropiarse del triunfo en el filo de la meta, surgiendo como exhalación, como para que nadie pudiese cantar victoria mientras él estuviese en los estribos.

Binomio de la amistad y la popularidad

Carlitos Gardel, apasionado por las carreras de caballos, admiró la eficiencia de Leguisamo y en las amables reuniones de la caballeriza de otro famoso cuidador, Francisco Maschio, intimó y le tomó apego al joven jockey de palabra parca y recatada actitud. La amistad de Gardel y Leguisamo fue uno de esos vínculos sinceros que se tornan legendarios

por la actuación pública de sus protagonistas, quienes, por derecho propio, compusieron el binomio simbólico del populismo porteño. El semblante autóctono de Irineo, con rasgos insondables, solo cobraba iluminada expresión cuando Gardel ante la concurrida y bien servida mesa de la amistad hacía de su canto el mejor regalo de los espíritus. ¡Y en qué legal moneda le pagaba este al jockey su devoción! Bien podía decirse que su grito de "¡Leguisamo solo!" que se alzaba sobre las tribunas respaldando una de las grandes victorias del jinete uruguayo, era el grito de la mejor garganta del hipódromo y llevaba de yapa el fuego del corazón.

Alguien hubo (¡con su buen cosquilleo turfista en el alma!) que quiso unir la apología del jinete maestro con la melodía del tango y buscar la exultación trasmitible a los labios del cantor impar. La amalgama tenía realmente carácter de criollismo puro, destinado al éxito. Y esa amalgama la hizo un músico sin nombradía alguna, que ya llevaba el signo de la sencillez en su nombre: Modesto H. Papávero (1899-1965). Con el pequeño milagro de una tonada irresistiblemente pegadiza y una letrilla a la que hay que perdonarle toda su inocuidad en mérito a la intención, realizó su tango y se lo envió a Gardel por correo. Recibirlo este, probarlo y extraerle en seguida una cantidad de efectos repentistas para su estreno inmediato y su grabación en discos, fue una misma cosa. A vuelta de correo, Papávero recibía la buena noticia.

La ocasión en que a él le tocó escuchar por primera vez su tango en boca del morocho zorzal, merece una amable introducción.

Con más bríos que nunca

Carlitos Gardel fue dueño del "pura sangre" Lunático que, con los colores del stud Yeruá, al cuidado de Maschio y conducido por Leguisamo ganó una decena de carreras. El pingo llegó a ser campeón de la simpatía turfista sin haber logrado un solo premio clásico, ningún triunfo resonante de los que se divulgan entre la gente ajena al

hipódromo. A Lunático le bastaba tener el dueño que tenía y llevar en la montura al jockey que llevaba, para que los aficionados de su tiempo lo nombraran más veces que al crack Old Man y tantas como al fenómeno Botafogo…

Sin embargo, Gardel asistió a un solo triunfo de su caballo. Eran los años 1925 al 27 en que el cantor efectuó algunos viajes artísticos a España. Los períodos en que estuvo en Buenos Aires y pudo verlo correr, Lunático lo dejó con el grito cortado en el aire, aventajado por otro competidor en el disco. Una sola vez, como dije, lo vio llegar primero, y con el dulce sabor de esa victoria pudo cantar la misma noche, en el cine Empire, de la esquina de Corrientes y Maipú, con más bríos que nunca:

¡Leguisamo solo!
gritan los nenes de la popular…
¡Leguisamo al trotecito, no más!

Y allí estaba Modesto H. Papávero –compositor sin nombradía– emocionado y sencillo, oyendo el milagro y sin sospechar que a ese tango suyo, circunstancial a la vista, le cabría la fortuna de hacer trascendente aquella buena estrella de simpatía que tenía Lunático. El tango también iba jineteado por el nombre de Leguisamo y le pertenecía a Gardel en ardor de interpretación.

El día glorioso

No quiero cerrar la nota referida a esta composición popular sin traer a colación un acontecimiento histórico para los veteranos carreristas. Con su correspondiente apéndice anecdótico que a todos interesará.

En la reunión del Hipódromo Argentino del domingo 13 de diciembre de 1931, Leguisamo bebió el néctar triunfal en vaso colmado. Pero como Gardel estaba en Europa y faltó allí su repetido y delirante grito de “¡Leguisamo solo!”, el extraordinario jinete salió eufórico del hipódromo a ponerle este telegrama: “Carlitos: Corrí en las ocho. Gané siete y en la

otra entré segundo. Te dedico el día glorioso. Legui.”

Adiós, muchachos

Este tango nació accidentalmente una noche de 1927, en una esquina del barrio de Flores, el barrio de sus autores, cuando estos pertenecían a una mocedad bullanguera que en su mayor parte reemplazó la enseñanza universitaria –gambeteándola– por la de las filigranas bailarinas en tertulias caseras y salones, y arrumbó los libros para no perderse la reunión de la alta noche en la confitería La Perla, frente a la plaza.

Adiós, muchachos… Estas dos palabras, tan comunes entre nosotros, que son, al paso, lo mismo saludo que despedida, las dijo esa noche –innominada entre las noches de la vida– uno de los ocupantes de un coche de caballos, que partía, a sus amigos que quedaban en la reunión juvenil de la vereda. Pero estaba entre los circunstantes un músico intuitivo de fresca inspiración, Julio César Sanders (1898-1942), que de inmediato repitió las dos palabras acompañadas de cuatro más que se le ocurrieron en el momento: “Adiós, muchachos, compañeros de mi vida…” Y la frase así completada, la envolvió en una espontánea tonada particular. Un cúmulo de circunstancias simples, ocurridas allí mismo, en el minuto, en la noche, en la vereda, entre cuatro o cinco camaradas. Posteriormente, los dedos pianistas de Sanders desarrollaron el tema. Aunque la verdad es que el acierto milagroso de la hebra de melodía en la que Sanders profirió su “Adiós, muchachos, compañeros de mi vida”… lo había dicho todo. El “todo” era nada menos que un tango de perdurable irradiación universal. Ni el augur más solemne habría convencido entonces de tal designio a la barra juvenil de Flores. A la “barra querida, de aquellos tiempos”, para hablar el mismo lenguaje de la creación. ¿Quién hubiera aducido en aquella esquina lo de “perdurable” ni lo de “universal”, refiriéndose a un modesto tanguito, sin ser objeto de una “cargada” de aquellos diablos?…

La frase feliz

Los acontecimientos se precipitaron con un favorable vértigo en el

que nunca soñaron Sanders y su camarada César Vedani (1906-1979), que se encargó de adaptar una letrilla a la afortunada música. En cuanto el tango se imprimió en papel y se registró en discos, las ediciones se multiplicaron. Las orquestas y los cantores lo incluyeron en sus repertorios con creciente aceptación. Una pujante radiofonía que, entronizada como elemento incomparable de la propaganda comercial, había pasado en cuatro años del "hobby" de la galena y los auriculares a la electrificación con válvulas, antenas y altavoces, convirtió la contagiosa musiquita de Adiós, muchachos en un virtual *leitmotiv*. Nadie pudo resistirse a balbucear la frase tan común, que se le ofrecía con fácil aditamento armonioso, como una fruta abrillantada en almíbar. El tango recién nacido acunó con su frase feliz a los niños recién nacidos.

Los autores tuvieron la evidencia –que les llegó en noticias amistosas– de que a su tango se le abrían los caminos del mundo. Adiós, muchachos había comenzado a viajar, con el signo excelente conquistado en su patria. Europa le rubricaba pasaportes de éxito. En labios de Carlos Gardel, de Pancho Spaventa, de Irusta y Fugazot; en los instrumentos de las orquestas de Pizarro, de Bianco, de Deambroggio ("Bachicha"); de todos los que eran misioneros efectivos de la melodía porteña en el Viejo Mundo. De esos labios y esos instrumentos, el tango de la esquina de Flores se trasmitió floreciente a otros labios y otros instrumentos del continente europeo. Y al crecido favor de los públicos. Esta vez con el imponderable estímulo de sus propios autores. Que también viajaron. Sanders y Vedani "tomaron el piróscafo" en 1928 y llegaron al otro hemisferio cuando allí empezaba el otoño. Las hojas caían… pero las acciones de ellos subieron.

Explotaron hábilmente su presencia en Barcelona y en París, tomando ambos puntos como base de sus operaciones. Algún agudo periodista argentino dijo después, refiriéndose a aquellas actividades promotoras, que la velocidad pícara de Sanders tramó y llevó a cabo una trampa: darles la "exclusiva" de su tango, al mismo tiempo, a distintas editoriales y empresas fonográficas europeas; juntarse con las sabrosas primas

pecuniarias que consiguieron por ello y regresar "rajando" a la Argentina. "Chau, Barcelona. Chau, París. Si te he visto, no me acuerdo. El que venga atrás… que arree".

No está probado que así fuera. El motivo de atribuirle tal viveza a Sanders –dando validez a algún rumor– se apoya en que este muchacho de una estampa grata y una simpatía irresistible era una luz para las bromas insólitas, las travesuras audaces y las ocurrencias desopilantes.

En alas de la cinematografía

Con reparto de tan peregrinas "exclusivas" o no, lo cierto es que Adiós, muchachos tomó una fama ascencional extraordinaria. Y que la cinematografía le dio sus alas. En señalada ocasión Hollywood puso su atención en esa melodía. ¿Será aventurado presumir que fue un celebrado actor francés, trasplantado de París a Los Angeles, quien impuso su predilección por ese tango a los productores de la meca del cine? Estoy aludiendo a Charles Boyer. En dos películas en que él era el héroe masculino, *Adiós muchachos* salió a recorrer hasta los últimos rincones del planeta donde aún no habían llegado sus acordes: *La historia se hace de noche*, de la Warner Bros, y *Privilegio de mujer*, de la Columbia Pictures.

Coetánea del éxito de esta última película fue una edición del tango en Londres, con el título de Pablo the Dreamer (Pablo el soñador). Pero ya en la capital inglesa databa de 1931 una versión titulada *I'll keep you in my Heart Always* (Te conservaré siempre en mi corazón), presentada como "una canción argentina de amor". Los editores de Norteamérica no se quedaron atrás. Letristas de los Estados Unidos le hicieron una versión vocal ajena por completo al tema lacrimoso de origen. Ellos opinaron que la melodía del tango es de una objetiva vivacidad y repugna tristezas de argumento. Titularon su versión *I get ideas* (Tengo ideas…, o Me inspiras…) y se explayaron en la estrofa con una buena dosis de sentido picante: "Cuando bailo contigo… no sé… tengo ideas… me inspiras… ¡me sugieres unas cosas!".

La popularidad universal de *Adiós, muchachos* –hijo predestinado de una simple frase– sigue tan campante. Nuestros amigos del extranjero se despiden de nosotros, allá y acá, cantándonos de la frasecita feliz. En cualquier latitud. Y su trascendencia vulgarizada corre esos mundos con suerte pareja a la del muy criollo “¡macanudo!”

Esta noche me emborracho

A fines de la primera guerra la farándula porteña vivía su época de oro. Enrique Santos Discépolo (1901-1951), adolescente hermano de Armando –autor teatral de renombre–, llegó de la mano de este a la calle Corrientes, la “sin sueño”. Lo diferenciaron con un cariñoso “Discepolín”. Quería ser actor. Flaco de toda flacura, mediano, narigón, con luminosos ojos. Tenía de movediza chispa todo lo que le faltaba de glóbulos rojos.

—Debuté en el Apolo con Casaux –me contaba–. La obra resultó larga. Hubo que cortar. Me cortaron a mí, enterito, y me quedé en la calle.

Conoció las “rascadas por el bosque”, del argot histriónico. Hijo de músico, y con la música en el alma, mató hambres arrancándole melodías a una guzla fabricada por él con una lata de aceite vacía. Tocaba extasiado, en la soledad de algún camarín pueblerino, destartalado, sucio y oscuro…

—Una vez, en plena ejecución, noté un bulto a mi lado –recordaba–. Me di vuelta para hablarle, creyendo que era el empresario… y era una pulga.

Vivió la bohemia heroica de una Buenos Aires irrecuperable, en la que solo firmaban cheques los que tenían fondos. Colaboró en algunos libretos teatrales de su hermano y de otros. Pero su afán de síntesis quería situar escenas y personajes en el escueto pincelazo. Como lo hacían ya algunos pocos prestigiosos autores de tango. Fue su “eureka”. Y lo dijo:

—El tango es un pensamiento triste… que hasta se puede bailar.

Corrientes “angosta” y trasnochada

Mil novecientos veinte y siete. Preámbulo sentimental del ensanche

definitivo de la calle "sin sueño" y de la apertura de la avenida "más ancha del mundo". En una cuadra, el viejo teatro del sainete, con Vaccarezza en el cartel. En la otra, el cabaret porteño de antes, con su típica tocando "a la parrilla", sin vanguardismo. Frente al cabaret, al filo de un amanecer, Discepolín, último noctámbulo, encuentra a un amigo en derrota. ¡Qué abrazo se dan! Y por sobre el abrazo ven salir del cabaret ya oscurecido a una mujer desgarbada, "cocotte" en caricatura, arrostrando el alba fría dentro del deslucido vestido de "soirée" de bailarina contratada.

—¿Es Laura?… –balbucea Discépolo asombrado.

—Sí, Enrique. La que lo fue todo para mí… Hoy somos dos extraños.

En un cafetín escucha Enrique la triste historia de su amigo. Cuando lo deja, ya tiene en la cabeza un porfiado retornelo:

> Sola, fané, descangayada,
> la vi esta madrugada
> salir de un cabaret…

Amor y dolor de creación

El musical "sketch", grotesco puro, fue tomando forma. Primero, los compases. Sobre ellos las palabras. ¡Oh, síntesis anhelada! Superar la increíble evocación del perfume de la rosa que hoy arrastra la escoba, marchita y pisoteada.

> ¡Y pensar que hace diez años
> fue mi locura!
> ¡Que llegué hasta la traición
> por su hermosura!….

Ya no era su amigo aquél, apostrofando. Era él mismo. Y el amor aquel…, humo acre de su corazón ardido. Pirandello del tango, Discepolín

no inventaba personajes. Venían en carne y hueso, a buscarlo. Y él tarareaba…

—Te tiene preso ese tanguito –le dijo un camarada confidencial, junto a un mostrador de recalada. Discépolo respondió con un exabrupto:

¡Esta noche me emborracho bien,
me mamo bien mamao
pa no pensar!

El camarada se sobresaltó. Enrique le sonreía, diciéndole enigmático:

—Macana. Ahora tendré que pensar de veras. Ya lo hice.

Sí. Estaba hecho el tango. Había nacido como se nace: del amor y el dolor. Y reclamaba destino.

Con el rollito bajo el brazo

Discépolo había hallado su verdadera vocación. Estaba planteada en unos renglones manuscritos y en una línea musical librada a la cuerda de su guzla funámbula, a su silbo y su tarareo.

Buenos Aires pisaba a fondo su acelerador de vida. Unos chóferes de taxi, en la plaza de Caballito, inventaban el “colectivo”. El país entraba en compás de espera con don Hipólito, presidente por segunda vez. Discépolo andaba con medio tango en el bolsillo y el otro medio en los labios. Un “docto” en música le pasó esta mitad al pentagrama. Entonces tuvo las dos mitades juntas, metidas en un rollito, bajo el brazo.

En el Maipo, de la calle Esmeralda, agotaba la taquilla una “Gran Compañía de Revistas”. Entre nombres de “vedettes” y ases del género, las ansias de Discepolín solo leían en el cartel un nombre grandote: AZUCENA MAIZANI. Un atardecer, cuando ella entraba para la “vermut”, se le acercó. Quiso abrir el rollito y le trabó los dedos una “batata” horrorosa. La amable “ñata gaucha” lo citó para la medianoche, después de la función:

—Venga y lo pasamos con el pianista de la orquesta.

El diablo y el ángel

La cosa fue entre bastidores, junto al piano de los ensayos. Alrededor, algún partiquino, algún tramoyista y algunas pizpiretas "bataclanas", demoradas por la atracción. El pianista –que se sentía omnipotente– recibió el rollito de manos del "melodista" Discépolo –que se sentía más chico y más flaco que nunca–. Le echó una mirada desdeñosa y al intentar ponerlo en el atril se le hizo un rulo y saltó como resorte por detrás del piano. Desde la altura de su desdén, el "maestro" se dedicó a mirar cómo todos los demás se afanaban agachados buscando la música por el suelo. Discépolo regresó de la ominosa excursión "en cuatro patas", portando el rollo esquivo.

El pianista tecleó a tropezones, sin dar una. Nadie entendía nada. Por ahí, Azucena pescó un pie de la melodía y cantó de un tirón la estrofa. Se hizo un silencio atento. Y se oyó la vocecita blanca, ingenua, de una chica del coro:

—¡Qué lindo que es!...

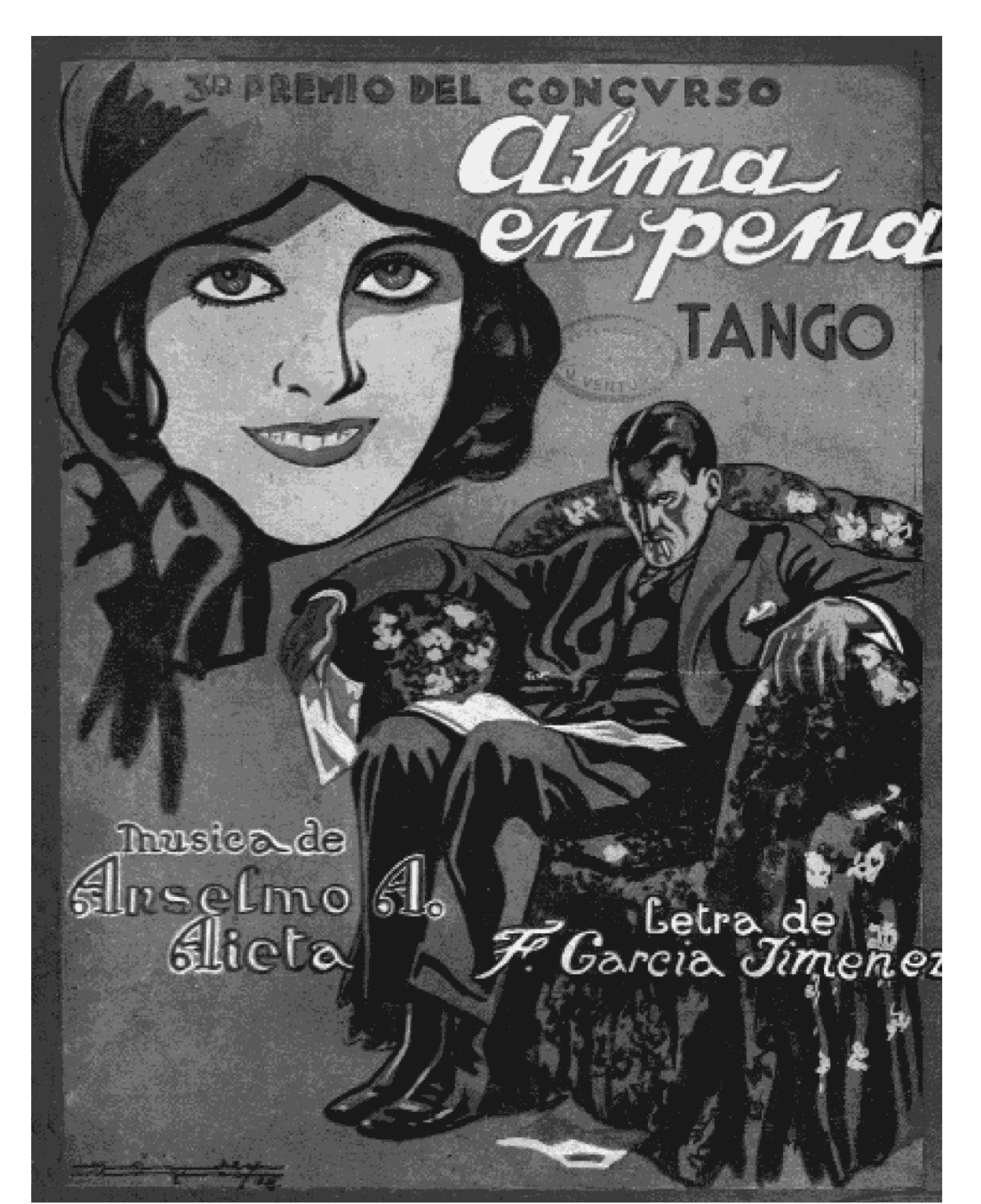
Alguien asintió. Azucena lo repitió. El pianista lo tocó mejor. Al rato, lo cantaban los maquinistas desclavando los decorados.

Mucho después, Discépolo recordaba esto con su gracejo inimitable:

—Nunca supe exactamente cuál fue la piba que habló. Pero era un ángel disfrazado de "bataclana"... Venció al pianista, que era el diablo.

Azucena estrenó el tango entre ovaciones, con su clásica vestimenta masculina de los tangos dramáticos donde ella se jugaba entera. Esta noche me emborracho bajó del tablado a la platea; de la platea salió a la calle para correr victorioso por la ciudad; de la ciudad voló al mundo...

Eso ocurrió en 1928. Enrique Santos Discépolo, o "Discepolín", un muchacho flaco, locuaz, nochero, actor fallido, sainetero anónimo, poeta ignorado, músico "de oreja", empezó a ser considerado de otro modo porque había hecho un tango.



El “3r premio del concurso” al que se refiere la portada es el Quinto Concurso del disco Nacional, en 1928. La ilustración está fechada en el mismo año. Con apenas un tercer premio, el tango gustó: la prensa de la época señaló que “Alma en pena ha sido injustamente descartado de los primeros premios en el último concurso realizado en el Palace Theatre”

(Anuario teatral argentino publicado por la revista Comœdia en 1928, página 445).

Alma en pena

En septiembre de 1964 sepultamos a Anselmo Aieta. Buenos Aires, la ciudad donde él nació, que él amó y que de él recibió la ofrenda de melodías sensitivas, le expresó, a su vez, su agradecimiento, en el comentario de apenado cariño que la noticia suscitó en las páginas periodísticas y en personas de todas las clases sociales, en la afluencia extraordinaria a su velatorio, en su nutrido cortejo y, singularmente, en la presencia numerosa de gentes del pueblo en el cementerio de la Chacarita, llevando manojos de flores –de la primavera recién comenzada– que depositaban sobre su ataúd en el recorrido desde el peristilo al panteón de los autores y compositores.

El día y la noche antes, alrededor de ese ataúd de Aieta, junto a sus familiares inconsolables, habían montado renovada guardia de honor los colegas artísticos, los muchos amigos, los más devotos admiradores. Su faz se destacaba serena y marfileña. Venía de luchar durante varios meses con la muerte ineluctable. No era la de un vencido, sin embargo. Descansaba de esa lucha y de antiguas cotidianas luchas del vivir. Y ya mismo estaba triunfando de la muerte y el olvido. En el ataúd descansaba un hombre sencillo; el que había sido siempre. En la vida quedaba, en acción permanente, la rapsodia popular que surgió de su inspiración fértil y legítima y que afloró a sus dedos en la botonadura de un bandoneón difícilmente emulado.

Retrocediendo tiempos…

Si para hablar de Aieta me caben "las generales de la ley", que el amigo lector me permita hoy transgredir el formulismo forense y ubicar un momento de la vida del músico con referencia a un tango de él y mío, como lo fueron casi todos los que compuso. En el año 1928 Anselmo Aieta estaba en el primer plano de la música popular ciudadana. Quedaban atrás tres lustros; en ellos cabían el aplicado aprendizaje, el

progresivo avance, la consagratoria fructificación. Había un misterioso signo de triunfo en su carrera, porque la comenzó reemplazando con su incipiente bandoneón, en un cafetín de San Telmo, a Eduardo Arolas, que daba el gran paso al rumboso Armenonville. Discípulo del “tano” Genaro, resultó Anselmo un maravilloso intuitivo del fuelle, como su maestro, aunque superándolo en digitación y vuelo improvisador. Recordaba Anselmo, graciosamente, las dificultades que tuvo su aprendizaje al lado de Genaro Spósito, quien restaba la mayor parte del tiempo de tan pintoresca pedagogía haciéndole cebar mate…

Salteando años y cafetines y bailongos de medio pelo, tenemos a Aieta en 1920 tocando en el tablado del viejo Luna Park, de la calle Corrientes angosta, fronterizo del muro del templo de San Nicolás de Bari, flanqueado su bandoneón por las guitarras del “rata” Iriarte y el rosarino Carmona. En 1921, el muchacho de las gafas oscuras (que Aieta usaba en razón de su pertinaz irritación ocular), sube con todos los honores al escenario del teatro Nacional, de la misma calle. Vaccarezza había estrenado el sainte *Cuando un pobre se divierte*, con la orquesta de Enrique Delfino en el cuadro del cabaret y la presentación del tango *La copa del olvido*. Delfino lleva a Aieta como número sensacional, haciéndole tocar solos de bandoneón. Las aclamaciones del entusiasmado público anuncian la fama decisiva del muchacho de San Telmo, lograda plenamente en sus posteriores años de actuación en el café Nacional –lindero del teatro homónimo– al que el pueblo da el nombre de “catedral del tango” específicamente por el aporte lírico porteño de Aieta desde su palco orquestal, así como a este le adjudicaba un apodo de idolatría: “el brujo del bandoneón”.

Años de apogeo

En los años que van de 1926 a 1928, Aieta ha establecido un reinado ubicuo entre ese café Nacional y los cines de la calle Lavalle. Son años postrimeros de la película muda y las salas más importantes ofrecen en sus programas la gran atracción de las orquestas típicas, que atraviesan

su época de oro. Julio De Caro es la renovación armónica del tango. Anselmo Aieta la auténtica representación del viejo compás porteño. Ha compuesto ya *El huérfano*, *Príncipe* (con Tuegols), *La mentirosa*, *Siga el corso*, *Tus besos fueron míos*, *Bajo Belgrano*, *Carnaval*… (Vendrán otros después: *Entre sueños* –con Juan Polito–, *Palomita blanca*, *Ya estamos iguales*…).

A fines de ese año, en un torneo de tangos del disco Nacional, el público conoce su última producción.

Alma,
que en pena vas errando
acércate a su puerta,
suplícale llorando…

Carlos Gardel, Ignacio Corsini, Azucena Maizani, las orquestas de Firpo, Lomuto, Canaro, una diva del Colón: Nena Juárez, y tantos otros intérpretes lanzan *Alma en pena* a la popularidad inmediata. A Anselmo Aieta le llueven los contratos como ejecutante y su columna de ingresos de derechos de autor sube a un tope no alcanzado por las más altas cotizadas figuras del ambiente. Entonces, el muchacho de las gafas oscuras, que venía de la familia proletaria, del inquilinato, del cafetín de San Telmo, se compró el último modelo de automóvil de ese año, que lo esperaba en la puerta de los cines, de los cafés, de los cabarets, de los bailes donde trabajaba… Alquiló una casa enorme en la esquina de Brasil y Piedras, con ocho salas que daban a las dos calles. Tomó un cocinero profesional para que su mesa fuera una fiesta gastronómica…

Alma iluminada y generosa

Y todo eso –¡alegrémonos!– no era “bandera”… No eran delirios de grandeza. Cuando le dije: “¿Qué significa todo ese aparato, Anselmo?”, me contestó sonriendo:

—Mirá Paco… Con el auto, a la madrugada, me levanto alguno que otro amigo en la mala. Lo llevo a casa; sobran piezas. ¡Y les doy cada almuerzo, que ni en el Plaza Hotel!…

De esa hechura era el músico popular de Buenos Aires que murió en 1964… y no morirá nunca. Un porteño sencillo y generoso. Un intuitivo fenomenal del arte melódico. Por si alguien dijo, alguna vez, de él, displicentemente: "No sabe música"…, le digo yo que Anselmo Aieta sabía toda la música del mundo, la que cabía en su alma iluminada. A nadie se le ocurra inquirir si Evaristo Carriego conocía reglas de retórica.

Mi dolor

Haber tocado el bandoneón, de pantalones cortos, en la tarima orquestal del ayer famoso bar Iglesias, de la calle Corrientes, era ya un título nobiliario en el tango. Con él entró en la profesión activa de la música porteña Carlitos Marcucci (1903-1957). Y junto a él –en trío– y como él con pantalones cortos y una docena de años de edad, apenas, Cayetano Puglisi en el violín –que habría de convertirse en uno de los mejores del tango– y en el piano "Robledito" (diminutivo con el que diferenciaban al hermano menor de José Robledo, autor del universal vals *Las tres de la mañana*). Los pibes del bar Iglesias hicieron roncha en la Buenos Aires céntrica de 1915. Y como el del bandoneón viajaba diariamente entre la noche rumorosa de Corrientes y Paraná y la casita de sus padres en Wilde, le quedó "el pibe de Wilde".

Pero Carlos Marcucci había nacido en Barracas, como el tigre Arolas. Y había aprendido a manejar el fuelle con el alemán Arturo Bernstein, dueño de todos los secretos de la botonadura de nácar.

Con el bandoneón en el alma

Después de aquel positivo suceso en la Corrientes "angosta", la familia de Carlitos prefirió tener al pibe más cerca del pago y resignar otras conquistas mayores. Así fue que, con otro pollo que alternaba el violín con el fútbol y que acabó en *winger* izquierdo mundial, Raimundo Orsi, y un guitarrista amañado, Riverol, fue a amenizar las noches del

cafetín Ferro, en Avellaneda.

“El rimedio jue pior que la enfermedá…”, habrá dicho alguna comadre de la época. Porque en aquel cafetín de Avellaneda se llevó Marcucci el mayor susto de su vida. Un guapo de los de antaño, que una noche tomaba su ginebra en el local, no estuvo de acuerdo con el tango que el terceto anunciaba en la pizarrita del palco, peló el bufoso y la hizo volar a tiros. Hubo el consiguiente desparramo y a Marcucci le robaron el bandoneón. Resignado, estudió violín en un renombrado conservatorio, se graduó en el instrumento y como violinista se presentó, ya mocito, integrando alguna orquesta. Poco le duró la postura de pie, con el arco tenso, el trino limpio… y el alma ausente. En el alma tenía el bandoneón de sus primeros aleteos y el ambiente apasionado de los cafés del tango. No pasó mucho tiempo sin que se corriera la voz:

—El pibe de Wilde está tocando el fuelle en el café El Parque, de Lavalle y Talcahuano.

Allí estaba sí, en su silla, con un bandoneón flamante extendido sobre las piernas. Otros cafés centrales, que reunían fervorosos auditorios de la melodía porteña, lo tendrían en años inmediatos como figura relevante del conjunto musical.

Con el tango en las maletas

Hasta que le llegó a Marcucci la oportunidad de dirigir su propia orquesta típica, y lo hizo compartiendo la cartelera de una compañía teatral que salía del país, en 1923, realizando una gira a México y las Antillas. Era la que encabezaba el rubro Vittone-Pomar que, con el de Muiño-Alippi, mantuvo durante mucho tiempo el cetro del sainete criollo.

De regreso en su patria, pronto Marcucci habría de preparar las maletas otra vez, pues ingresó al conjunto de Francisco Canaro, en el cabaret Armenonville, cuando dicho director recibió las primeras sugerencias para presentarse en la capital de Francia, lo que tuvo efecto en abril de 1925 y con las amenas circunstancias que narré refiriéndome

al tango Canaro en París. Si algo debo agregar a aquello, en cuanto a la obligatoria presentación de los músicos con atuendos gauchescos, es lo que Marcucci nos dijo un día, en tertulia de evocaciones:

—Sería exagerado alardear de que fuimos a imponer el tango en París, donde llevaba ya quince años de hacer pata ancha, desde Villoldo y el vasco Aín hasta los Pizarro y el tano Genaro. Lo que tuvimos que imponer fue el chiripá, la blusa y las botas como filiación de la nacionalidad argentina, porque en aquella Babel del turismo y de franceses que se hacen una ensalada con la geografía, para cada uno que opinaban que éramos gauchos de las Pampas había nueve que porfiaban que éramos mujiks de la Siberia.

Tengo presente a Marcucci diciendo eso, e iluminado de risa. Cosa tan rara en aquel rostro pálido, grave desde la ancha frente al hoyo de la barbilla, con silentes labios finos y un par de ojos inteligentes y atentos enmarcados por amplias gafas de carey.

La elocuencia del pasado afectivo

Actuando al frente de su orquesta en un cine de la calle Lavalle, a fines de la segunda década, cuando llegaba a su cúspide el favoritismo por los conjuntos típicos en los cines mudos (a punto ya de tornarse en parlantes), Marcucci compuso sobre versos del autor Manolo Meaños (1902-1959) el tango Mi dolor, que ganó una popularidad sin detonancias, pero efectiva y duradera. Es una melodía de calidad inusual, de elegante línea armónica y recatada melancolía, como su letra. Dos espíritus afines se unieron en esa composición. Manolo Meaños escondía una vaga tristeza detrás de su cordial simpatía y de las máscaras risueñas que su pluma animaba en libretos radiofónicos y comedias escénicas a las que Mario Fortuna y Olinda Bozán dieron vasta repercusión. Carlitos Marcucci, por su parte, seguía tocando tangos con su ritual eficiencia y su circunspecto continente en los cabarets Chantecler y Ta-Ba-Ris, en la confitería Richmond, en los cafés Germinal y Nacional, en el primer plano de la renovada orquesta de Julio De Caro. Ya no era “el pibe de

Wilde", sino una de las tres proceras M del bandoneón, juntamente con Minotto y Maffia. Y además, había vuelto a su barriada de nacimiento, a una casita de Barracas, en la última cuadra de la calle Rocha que termina su trecho en General Hornos. En ella murió en 1957; y dos años después lo siguió a la tumba su colaborador Meaños, nacido y afincado en Avellaneda, la otra Barracas del sur... Ambos abatidos por un penoso mal implacable.

En un gastado disco escucho el comienzo de su bien recordado tango:

> Vuelvo de tierras muy lejanas
> donde ayer
> fuera a buscar olvido a mi dolor...

y la frase melódica tiene elocuencia como para ofrecerme, idealmente, un irrecuperable pasado afectivo.

Anclao en París

Melchor, Gaspar y Baltasar... ¿Verdad que los tres nombres agudos de los Reyes Magos tienen resonancia criolla?... Verdad o no, triste es confesar que en lejana noche de enero de 1930 hay un puñado de criollos que nada esperan de Melchor, Gaspar y Baltasar. Que no sienten la antigua ilusión de pibes en esa fecha. Ni tienen el consuelo de la querencia.

Noche de Reyes... en París. Nieva sin tregua. La Ciudad Luz reverbera en el manto gélido, para mayor brillo de los afortunados. Pero es un pesado sudario para los desamparados. Estos criollos que ni tienen ilusión ni están en la patria y que se tutean con la miseria a orillas del Sena, son algunos músicos y bailarines del tango porteño. Acudieron desde el Plata a los cabarets de Montmartre tras un señuelo que fue tan dorado como falaz. En el reinado del placer, que comienza en la Place Blanche todos los crepúsculos y sube el camino fiestero que lleva a los amaneceres lívidos en la butte, el gran huésped triunfador ha sido el tango. No los tangueros de Buenos Aires. Faltó lugar para afincar a estos

criollos en una ciudad como París, que estira duros los codos para los forasteros que no van a llevar pesos… sino a buscarlos. Apenas dejó sitio para un par de rubros tanguistas de afuera: Bianco-Bachicha, uno; Manuel Pizarro, el otro… Para los demás, la pequeña esperanza de un recibimiento amable. Y luego, los negros días de indiferencia y privaciones.

Un colorido poeta del tango, Enrique Cadícamo (nacido en 1900), que por suerte para él no ha llegado a París para ganarse unos pesos sino para gastarse lindamente los pocos que lleva, alcanza a ser testigo de la malograda aventura. Vive junto a esos muchachos, de su misma ciudad distante, la pasión artística popular y la otra pasión sufriente de la derrota sin pelear. Conoce de labios de alguno de ellos el relato de su requisitoria ante el ministro argentino en Francia y la negativa del funcionario a ayudar a sus compatriotas en desgracia. (Cuestión de épocas. Hoy, de vivir y actuar aquel mismo ministro acartonado –que seguramente solo bailaba lanceros– habría sido sensible al tango porque unos teóricos engolados lo enfocan como *tópico social*).

En la bohardilla del hotelucho

Se entrecruza en la imaginación de Cadícamo un dilecto recuerdo literario con esta realidad melancólica que comparte. Piensa que son ciudadanos del mundo los héroes de las *Escenas de la vida bohemia*. No hay diferencia entre los azares de hambre y risa de este muchacho bandoneonista, de aquel otro muchacho bailarín, con los azares de Rodolfo y Marcelo. La cantora de la postergada orquestilla típica y la compañera del bailarín sin ritmo, tienen la misma palidez de Mimí y la misma versatilidad de Museta…

Sencillamente, con el vuelo intuitivo de lo nuestro –cuando tiene alma de pueblo–, Enrique Cadícamo toma para el tango, sin menoscabo, la plaza inspirada de su tocayo Murger. Y dice:

> Tirao por la vida de errante bohemio,

estoy, Buenos Aires, anclao en París
Curtido de malas, bandeado de apremio,
te evoco desde este lejano país…

Cruda noche invernal en la bohardilla desmantelada del hotelucho. Y sigue el tono elegiaco del bohemio de la musiquita porteña:

Contemplo la nieve, que cae blandamente,
desde mi ventana que da al bulevar…

Noche de Reyes, en París. Puñalada del hielo para el triste indefenso. Sin la antigua ilusión pueril de los zapatos en espera; sin zapatos, casi…; y sin la patria añorada:

¡Cómo habrá cambiado tu calle Corrientes;
Suipacha, Esmeralda, tu mismo arrabal!…

La historia romántica se repite

Con la unión de modestas ayudas amistosas, pudieron los anclaos del tango escaparle penosamente al París de la inclemencia y volver a Buenos Aires. El buque que los traía se cruzó en el mar con el que llevaba de nuevo a la Ville Lumière al artista dueño de todos los atributos gloriosos de la canción porteña. No lo sabían ellos. Ni sabían que la vida es esa sucesión inconexa de fracasos y revanchas. Carlos Gardel iba a París para inscribir la atracción de su nombre en la marquesina luminosa del music-hall Empire como dos años antes lo había inscrito en la del dancing Florida.

Cadícamo, ya galgueando en los postreros pesos y con las valijas listas, leyó sus estrofas al guitarrista Guillermo Barbieri (1895-1935) y este se las llevó entusiasmado a Gardel:

—¡Mirá esta letra, Carlitos! ¡Le voy a poner música en seguida!

Esto pasaba en una mesa de La Coupole, donde tomaban el aperitivo con Edmundo Guibourg, el eminente crítico teatral argentino en gira periodística por Europa. Gardel le pasó el manuscrito a Guibourg. Lo leyó este, se le iluminó el semblante, y a su mente acudió la evocación de una vieja comedia de García Velloso: *El tango en París*…

¡Quién sabe, una noche me encane la muerte,
y… chau, Buenos Aires, no te vuelva a ver!

—La real historia romántica de 1913 se repite en 1930 –dijo Guibourg–. Pero ahora tiene el invalorable poder de síntesis, la vividez gráfica y el conjuro armonioso de ser expresada en el propio tango.

Barbieri le dio cadencia exacta a la letra de Cadícamo. En la voz impar de Gardel tomó elocuencia primigenia. El resto es destino señalado. Aunque se hayan acabado los bohemios, quedan las Escenas de la vida bohemia. Aunque no haya un porteño anclao en París, quedará este tango para recordar al último.

Bahía Blanca

Durante veinte años, a partir de 1938, la formación orquestal de Carlos Di Sarli (1903-1960) avanza hacia los primeros puestos de la popularidad y la alcanza plenamente. No se trata del impacto afortunado de un notable pianista típico que se convierte en director, sino del retorno de quien ya probó sus fuerzas en tal responsabilidad conductora, mostró sus aptitudes en locales de diversión nocturna y llevó a los marbetes de la fonografía el rubro de su conjunto.

¿Qué había ocurrido anteriormente? ¿Había “errado tan fiero” en los gustos del público del tango el músico de las gafas oscuras?… Expliquémoslo hoy.

“Chau, Di Sarli…”

Este músico no había intentado congraciarse con ningún gusto nuevo ni entrar en ninguna de esas corrientes que dicta la hora. Tocaba, al

frente de los suyos, en aquel primer tiempo que no le fue propicio, la melodía popular ciudadana que él sentía, que había arraigado en su alma desde su época de pianista en la orquesta de Osvaldo Fresedo, y que aún podemos apreciar trasuntada al pentagrama en una antigua página suya que se titula *Fresedo*, precisamente, y que el letrista subtituló *Milonguero viejo*. Cadencia envolvente de bandoneones, cuerdas armonizantes, vibrante piano conductor... No era distinta, pues, la orquesta Di Sarli de una década antes, que animó bailarines en los salones. No había sido distinta la de un lustro antes, que de pronto perdió sus posiciones ganadas en el disco. "¿De pronto?... ¡No, en seguida!.." Reproduzco palabras de un entusiasta y joven funcionario porteño de la empresa grabadora:

—Yo era hincha de aquel Di Sarli del 30. No paré hasta que contrataron su orquesta. Y resultó que los discos no se vendían... ¡Las que pasé! Los dirigentes yanquis clamaban al cielo para que se le venciera el contrato y aquel pianista de los "dark-glasses" bajara definitivamente la empinada escalera de la calle Suipacha que llevaba al estudio de grabación. Y cuando la bajó, el Mandamás de la compañía dio un suspiro de satisfacción que me golpeó en la cara como una cachetada. Yo solo atiné a decir: "Chau, Di Sarli..."

El piano "antipianístico"

En mitad de los años treinta el tango sufre una tremenda crisis. Los bailarines jóvenes se alejan de su compás, atraídos por otros. Di Sarli, resignado, sigue "galgueando" desde su taburete de pianista, apoyando ritmo de tango auténtico... "aunque vengan degollando".

Lo inesperado. Una orquesta típica hace una experiencia fausta y comienza su andar resonante. Su pianista explota efectos "antipianísticos", que reconquistan para el tango los pies juveniles. Un peregrino tango sincopado propicia el pase desde el desahucio de la soledad a la cita con las muchedumbres. Al pianista del conjunto sensacional le dan apodo concluyente: "Manos Brujas". Di Sarli no piensa

imitarlo en el teclado. Tampoco lo critica. A él le basta que se hable del tango. Que haya otra vez ansia de tango. Que al girar el dial de la radio aparezca el tango en todas las marcas de la onda.

Es justamente la radiofonía la que le ofrece a él y a su estilo la nueva oportunidad. No la desaprovecha. Comprueba que le quedan hinchas: "¡Siempre tocó lindo!" Gana más y más hinchas: "¡Qué bien suena!"...

La muchachada baila a su compás lánguido, sereno, sin brincos sincopados. El tango es otra vez una declaración de amor. Una música que se oye, y se bebe, y se aspira. Di Sarli vuelve con su tango a la fonografía por una puerta grande de la calle Bartolomé Mitre, muy distinta a la de la escalera empinada de la calle Suipacha...

Sus veinte años triunfales –de 1938 al 58– no son "ecos de ayer". Están vivientes, con voz actual, en las reediciones de sus discos.

Tanguero y clásico

En su madurez victoriosa, Di Sarli miró hacia el pasado lejano y compuso su tango *Bahía Blanca*. Es como un alto en el camino, con el pensamiento puesto en la ciudad natal. Allí vio la luz el 7 de enero de 1903, en el seno de un hogar donde lucían las características generosas de la sociedad humana en la joven América: sus padres, italianos; de sus hermanos, cuatro también italianos y tres uruguayos. El cura bahiense que los cristianó, cumpliendo los deseos de don Miguel Di Sarli y doña Serafina Russomanno, le impone al nuevo vástago de estos el nombre de Cayetano. (Pero ya hombrecito, el nombre no le gustará nada al interesado y se lo cambiará en el registro civil de la Capital Federal por el de Carlos...).

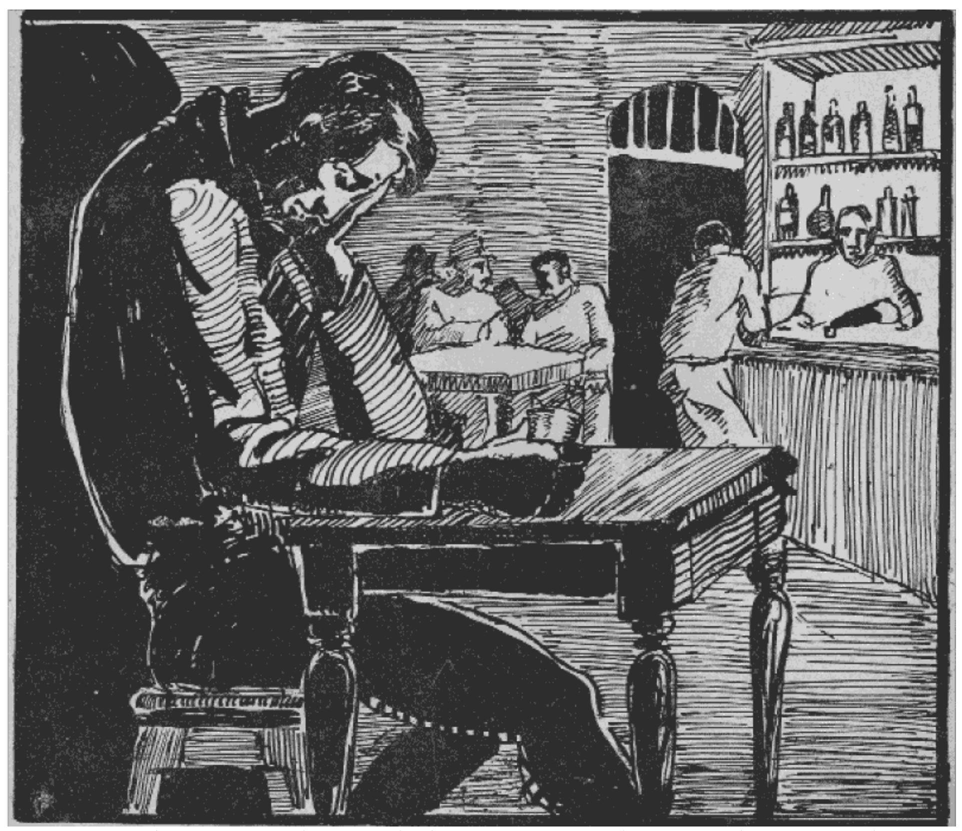
De su hermano Domingo recibió las primeras lecciones de música; las más adelantadas, del profesor Enrique Guzmán, que quería sacar de él un pianista clásico. (Y lo sacó, profesor. Lo sabemos quienes pasamos amables ratos confidenciales con Di Sarli, junto al piano, escuchando cómo alternaba algunas de sus inspiradas creaciones tangueras con el digitar conmovido de trozos de Chopin y Beethoven).

Su tango *Bahía Blanca* nació así, en la hora de su plena consagración, sentado al piano y recordando sus tiempos de adolescente en la ciudad atlántica, cuando ya reunía hinchas de su teclado y estaba en vísperas de su primera escapada de ejecutante a una confitería o biógrafo de La Pampa, alimentando incesantes sueños con las luces de Buenos Aires.

La música sedante

Conoció las luces… y las sombras. Saboreó en Buenos Aires las llevadas y traídas "mieles del triunfo". ¡Pero a través de cuántos acíbares!… Y en su bella casa de Olivos, junto a los suyos, también supo lo que es irse y no irse del todo, en esa larga y consciente agonía del mal implacable, hasta el día en que el desenlace es la liberación. Ese día fue el 12 de enero de 1960.

La vida está llena de anacronismos. Di Sarli peleó francamente por sus favores, y cuando los obtuvo se encontró con que tenía pendiente otra pelea con la gente que es mala y echa encima el sambenito del "malocchio" y la "scomúnica"… Di Sarli siempre estuvo en lucha. Tuvo triste y cruel muerte. Sin embargo, escuchamos en los discos su orquesta… ¡y qué lejos están el rigor, la lucha, la mala suerte, el desconsuelo! Su música –que de tan pareja en la buena armonía, podrán reprochar de monocorde– es un sedante para los nervios.



Expresiva ilustración de una de las primeras ediciones de Como abrazao a un rencor.

Como abrazao a un rencor

Conforta poder aludir a la modestia de nuestros músicos populares de la primera hora, viéndola reflejada en uno que continúa en la brecha y que, habiendo compartido con aquellos la lucha de la era sin premios (y con apremios), ha llegado a conquistar el halago que se traduce en cifras. De Rafael Rossi (nacido en 1896) hablo hoy. Un hombre para el cual la suma de años no cuenta más que para las fórmulas de la vida civil, pues su estampa y espíritu siguen conservando agilidad joven. Pertenece a una esforzada "guardia nueva" de hace medio siglo, que cinchó por el tango al lado de los primitivos, en una hora crucial que ahora calificamos de gloriosa. Siguió años en su género, apegado lealmente a la modalidad de

ejecución simplista, respetuosa de la línea melódica. Vinieron nuevas formas orquestales, el perifollo se inmiscuyó en la obra; se insinuó el "vanguardismo", que arribaría después entre los vientos de fronda de la polémica. Rafael Rossi –que no es precisamente un hombre dado a la discusión– resguardó en el alma su "pasatismo" y trasladó su sencilla manera interpretativa a un repertorio de miscelánea, consultando el gusto de la gente del interior de la República. Con sus versiones incomplicadas salió en giras y grabó discos. Tocó en trío: flanqueando su bandoneón con dos guitarras; en cuarteto, agregando violín; con orquesta, incluyendo cantores en dúo. Tocó desde el vals criollo al foxtrot, del pasodoble a la ranchera, del tango al bailecito boliviano. Y al sucederse los días, tocó baión, pachanga y twist. Por tanto, hablamos en pasado y en presente. Tocó y toca, grabó y graba, para los insobornables "chacareros", que lo han convertido en un ídolo de sus simpatías. Sus giras de bailes por tierra adentro, baten "records" de concurrencia. Sus discos están al tope de la venta, por encima de grandes carteles orquestales. Y él, firme en su continencia modesta, en su acento mesurado de criollo, y en esa risa franca que le llena de arruguitas el rostro y muestra sus dientes sanos; alegría de hombre que puede dormir de un tirón porque no tiene cargos de conciencia ni deudas, y sabe esperar tranquilo –sin "metejones"– que salga de perdedora alguna potranca que le cuida su aparcero "el pocho" Lofiego.

Tiempos de "comer salteado"...

Mantengo un íntimo afecto con Rafael Rossi y me deleito escuchándole aventurillas de sus primeros tiempos tangueros, cuando tocaba en los pirigundines equívocos de los pueblos. El otro día le busqué el pico para la evocación sabrosa y en seguida, sin dengues, le chispeó una:

—Tocaba en Rufino, con un guitarrero –me relató–. Malcomíamos... o no comíamos. Alguien nos habló para un bailongo de Huinca Renancó y

le escribí al dueño. El telegrama de respuesta, con las condiciones, es documento para la historia menuda: “Sesenta pesos mensuales, casa, comida, yerba, azúcar y querosene”. Macanudo; pero quedaba lo peor. Cobrar esa noche la quincena en el piringundín de Rufino y rajar sin pagar la fonda, aprovechando la escala del tren de la madrugada para Córdoba. La cosa era ir a trabajar como de costumbre, sin despertar sospechas del fondero. Quisimos escamotear el bagayo por arriba de un tapial. No hubo caso. Entonces metimos las ropitas chicas en la caja del bandoneón y las otras sobre nuestros cuerpos. Fuimos a trabajar con dos camisetas, dos calzoncillos y dos camisas encima. Tocábamos envarados; a duras penas. Al final, salimos echando los bofes hacia la estación, ya sobre la pasada del tren. ¡Casi nos ensartamos como angelitos! Nos habíamos olvidado de que a la llegada de los trenes hay mozos de fondas y pensiones ofreciendo alojamiento… ¡y allí estaba el de nuestra fonda! Por milagro no nos vio. Saltamos las vías, a riesgo de morir aplastados, y subimos a uno de los vagones por el lado contrario al andén, sin boletos. Figurate la otra comedia de caras duras que hicimos en Huinca, para disimular la llegada del par de viajeros sin otro bagaje que un bandoneón y una guitarra…

Tango porteño con espaldarazo uruguayo

Revivida esa anécdota de los tiempos de “comer salteado”, hago rumbear a Rossi hacia lo que concierne a mi crónica habitual. Elijo uno de sus grandes tangos. Sin alterar su elocución pareja, detallista, veraz, él me narra el nacimiento de Como abrazao a un rencor. Yo la transfiero a continuación a mis lectores, corriendo de mi cuenta la adjetivación.

En 1931 frecuentaba Rossi las tertulias nocheras del vespertino *Última Hora*, en cuyo plantel de redactores destacábase Antonio M. Podestá (fallecido en 1949); “el gauchito”, para la mención cariñosa de todos los del gremio. Podestá le dio a Rossi unos versos para que los considerara:

Esta noche, para siempre, terminaron mis hazañas;

un chamuyo misterioso me acorrala el corazón.
Alguien chaira en los rincones el rigor de una guadaña
y anda un “algo” cerca’el catre olfateándome el cajón…

Le gustó a Rossi el asunto dramático de esa cuarteta y la que la seguía. Les puso ritmo de tango e hizo, por las suyas, la complementaria segunda parte musical. El “gauchito” Podestá le adicionó la respectiva letra, de la cual surgiría el título:

Yo quiero morir conmigo,
sin confesión y sin Dios,
crucificao en mis penas
como abrazao a un rencor…

Un editor tradicional, Natalio Pirovano, imprimió la pieza; y a los seis meses le dio una mala noticia al músico… ¡No se había vendido un solo ejemplar! Mas, de pronto, la situación cambió. Desde Montevideo los comerciantes musicales pedían ejemplares de *Como abrazao a un rencor*. ¿Qué ocurría?… Que Gardel actuaba allá, estrenó el tango y lo convirtió en un suceso extraordinario. Tres ediciones al hilo salieron de la editorial Pirovano para Montevideo. Al regresar Gardel a Buenos Aires, contratado por Radio América –una emisora muy escuchada en esa época–, su interpretación del amargo tango de Rossi y Podestá fue una de las más celebradas. Al llevarlo al disco consolidó el éxito, que ha pervivido.

Y aquí debo decir que el recuerdo de Carlitos Gardel empañó de sentida emoción el final del relato de Rafael Rossi, que durante años colaboró con su bandoneón en los ensayos del gran cantor, pasándole a sus guitarristas los tonos de las composiciones nuevas.

Madre hay una sola

Referirme a este tango de Agustín Bardi (1884-1941) y José de la Vega (1892-1954) es para mí revivir el conmovido afecto que me unió a ambos.

Bardi era un lírico de genial sencillez; tan criollo en la pinta como en el pentagrama, con su bigotito, su mirada de apicarada bonhomía, su andar pausado como su verba; y sus dedos pianistas, siempre ocupados en el quehacer de entregar joyitas a la música porteña… En tangos que no morirán, apresó el latido de las pasiones humildes, el ambiente gris de humo y melancolía de viejos boliches esquineros, el requiebro de compadritos de antología, y los estribillos fraseados y gangosos que desparramaban las cornetas de los "tránguays" del 900.

En la mitad de la primera década, apenas mozo veinteañero, Bardi recorría el teclado de dientes amarillos y cachusos en el tabladillo de un cafetín del sur, poniendo en sus dedos antenas sutiles para captar las ondas de su inspiración. Desde ahí, y a lo largo de tres décadas más, fueron naciendo tangos suyos que se han prolongado en estado de gracia: *Gallo ciego*; *El baquiano*; *Tierrita; ¡Qué noche!*; *Tinta verde*; *La última cita*; *Oiga, compadre*; *Pico blanco*; *La racha…* Y sigue la lista.

Conoció los negros días de sacrificio, de lucha y de pobreza. Sin cambios en el talante y la fina dignidad de criollo. Haciendo tangos lindos para compensar horas feas. Porque en aquel tiempo heroico, los que tocaban y componían tangos estaban resbalando hacia la ficha de los vagos y mal entretenidos.

Cuando llegó la merecida buena para nuestra música ciudadana, otros hicieron plata. No precisamente los que hicieron los tangos lindos. (La ciencia bárbara del "avivato" es nuestro tremendo déficit nacional). Bardi siguió tan pobre como antes. Y su obra sufrió también los zarpazos del plagio. Pero él podría aplicarse sin mengua la frase postrera de Cyrano: "Todo me lo quitaréis… Todo… ¡menos mi penacho!".

Un concurso de tangos

Casi cincuentón, de vuelta de triunfos y amarguras, Agustín Bardi se encontró en feliz hora, sobre el albor de los años treinta, con un poeta sencillo y fervoroso como él, José de la Vega. Hablaron de cosas del espíritu. Germinó la idea de escribir un tango al ser amado que los dos

habían perdido. Bardi tramó y destramó corcheas hasta encauzar la línea melódica en un sentir profundo, con el pensamiento puesto en una frase terminante de nuestro pueblo: Madre hay una sola. José de la Vega versificó sobre el cauce armónico y bajo el título reverencioso:

Pagando antiguas locuras
y ahogando mi triste queja,
volví a buscar en la vieja
aquellas hondas ternuras
que abandonadas dejé…

Músico y poeta conjugaron el relato simple y sentido del regreso del hijo pródigo. No era nuevo el tema; ni con su título “a pie forzado” podía serlo. Lo que valía era la manera fiel y directa de tratarlo. Había quilates de músico y poeta para conseguir el supremo poder de síntesis que exige la copla del pueblo cuando es una protesta resignada a lo fatal:

Besos y amores, amistades, bellas farsas,
y rosadas ilusiones
en el mundo hay a montones
por desgracia…

Concluyeron el tango. Casi en seguida, coincidió que la antigua empresa Max Glücksmann, del disco “Nacional”, llamó a autores y compositores a otro de los concursos del género, que organizaba periódicamente. Bardi y de la Vega presentaron su tango. Se realizó el certamen en la sala del cinematógrafo Electric, en continuadas ruedas, dirigiendo Francisco Canaro la orquesta. Finalizó en los primeros meses del año 1931.

Un tango fuera de concurso

Queda para recordar algo interesante, por cierto. *Madre hay una sola*

obtuvo en aquel concurso un apenas discreto quinto premio… Pero lo que ahora sería muy difícil de recordar, es quiénes lo antecedieron en el fallo. Al considerar las obras premiadas, Carlos Gardel solo sintió despertar su entusiasmo interpretativo ante aquella página de la rezagada clasificación, y estando a punto de partir para Europa, en una de sus acostumbradas giras a España y Francia, se la llevó en sus valijas. Y de Europa vino la grabación que de él existe, a la cual transfirió su devoción de hijo y su calidad de artista:

> Madre hay una sola…
> Y aunque un día lo olvidé,
> me enseñó al final la vida
> que a ese amor hay que volver!

¿Habrá alguien que no repita alguna vez, así sea maquinalmente, un trozo de ese estribillo?… Me atrevo a decir que no. Que lo hacemos a la fuerza, sin contención, por irrefrenable contagio. Es que *Madre hay una sola* está sonando incesantemente en el aparato fonográfico, el de radio o el de televisión. Día a día ha ganado más adeptos entre las orquestas y los vocalistas del tango, y, por consecuencia, entre el público. El disco de Carlos Gardel está presente siempre, con puntualísima emoción, en las tantas audiciones radiales dedicadas al gran cantor.

Por méritos propios, pues, y porque la voz incomparable le dio impulso poderoso, el hermoso tango de Bardi y de la Vega resultó el ganador del gran premio de la popularidad, fuera de concurso.

Corrientes y Esmeralda

En el atardecer vertiginoso del centro de Buenos Aires, ante las pausas rojas de los semáforos de la plaza de la República conversan dos hombres, sesentones largos…

—¿Te acordás de la vieja calle Corrientes?

—¡Cómo para no acordarse! Nos hizo sangrar el corazón la piqueta que volteó el café Los 36, frente al Nacional…, que volteó el cine Empire,

en la esquina de Maipú, que volteó la iglesia de San Nicolás, en este mismo cruce en que estamos ahora… Aquella iglesia que con su muro oscuro en medio de las luminarias parecía decirte, noche a noche: “Memento, homo”…

—Nos saludábamos y nos hablábamos de vereda a vereda…

—Y ya ves… En estos tiempos de “slogans” y frases hechas, en que a cada momento te hablan de “restablecer el diálogo”, ¿cómo haremos, ya más, para restablecerlo en la calle Corrientes? Lo interrumpió para siempre la anchura. ¡Qué lejos, qué ajena está la vereda de enfrente… y el otro lado del obelisco! Nos separa una locura de ruedas que corren: autos, ómnibus, camionetas, colectivos… Nos separa también ese bloque del estacionamiento, barrera sin resquicios… ¿Qué le vas a hacer?

—¿Qué? Irnos atrás, en los sitios y en el tiempo. Venir con el tango de antes, buscando el encuentro con la noche en la calle Corrientes de antes, también…

Amainaron guapos junto a tus ochavas…

Nostalgia parecida a la de los hombres del diálogo de ahora, tuvo sobre la agonía de la propia Corrientes “angosta” Celedonio Esteban Flores, el morocho poeta de Mano a mano y Margot. Eran tiempos aún dorados de la esquina de Esmeralda. Pero ya se hablaba en serio del “ensanche” hasta el bajo. “Cele” tomó la palabra en nombre de algún porteño un poco compadrito, romántico y burlón, para mirar la acera norte, desde la del sur, con mirada de despedida. En el ángulo donde él estaba, había endulzado las bocas de la ciudad la Confitería del Buen Gusto y su afamado chocolate de La Perfección. En el ángulo en cruz, hacia donde iban los ojos querendones, la joyería La Esmeralda todavía engalanaba mórbidos escotes, rosadas orejitas, delicadas manos y níveos brazos… El poeta del pueblo musitó el recuerdo:

> Amainaron guapos junto a tus ochavas
> cuando un elegante los calzó de cross,

y te dieron lustre las patotas bravas
allá por el año novecientos dos…

Pudo haber sido esa esquina un predio reservado a "niños bien". Pero el tango y las polleras buscadoras hicieron que se enfrentaran allí las barras, prolongando el pleito de las glorietas nocturnas del bosque de Palermo. "Se vino pa' Corrientes" el hombre del tango, semimúsico, semibailarín, roncador sin semi, que se crió entre el zanjón y la pared de adobe, bajo el cielo de todos… o un techo de latas. Una voz misteriosa le dijo que un trecho de la ciudad grande –el de la noche iluminada y en vigilia– habría de ser su trecho para aquerenciarse. Dibujó la gambeta del corte y arrancó del arrabal al centro. Desde el último patio de una moza de percal, que, a fin de cuentas, también arrancó… De la tierra al empedrado. Del empedrado al asfalto.
Esquina porteña, vos hiciste escuela…

Corrientes y Esmeralda fue esquina de encuentro y desencuentro. Los cajetillas se sintieron malevos. Y los malevos… empilcharon. Junto con el empilche aprendieron esas malas costumbres que trajo el andar del siglo, mucho peores que aquella "mala vida" que argumentaba novelones en el siglo ido.

Esquina porteña, vos hiciste escuela
en una *melange* de caña, *gin-fizz*,
pase inglés y monte, bacará y quiniela,
curdelas de cañas y locas de *pris*.

La insobornable visual de "Cele" seguía sus observaciones. Volcando Esmeralda, hacia Sarmiento, junto al hotel Roi, las carteleras de un pequeño y elegante teatro anunciaban las castizas tiradas de *En Flandes se ha puesto el sol*, con doña María Guerrero y don Fernando Díaz de Mendoza. Más allá, por Corrientes hacia Suipacha, en los altos del

“foyer” de un teatro alegre, el violín de Canaro, el fuelle de Fresedo y el piano de Martínez le daban ritmo a las “sentadas” que adormecían a las muñecas del placer, diciendo mimos pueriles, en las solapas de alcurniados calaveras. Y subiendo o bajando Esmeralda, los amores y desamores fáciles, entre perfiles y sombras decorativas, sonrisas de blanco esmalte sobre “rouge”, roce de sedas, cabezas blondas, rastro sugestionante de *origan y muguet*… Y en la esquina de Sarmiento, la contrafigura: un cachaciento “bondi” de la línea Nº 11, que hacía el viaje a la Boca, y esperaba de madrugada el retorno de los postergados en el festín ilusorio de las cotidianas noches…

El Odeón se manda la Real Academia,
rebotando tangos el Royal Pigall,
y se juega el resto la doliente anemia
que espera el tranvía para su arrabal.
De Esmeralda al norte, del lao de Retiro,
Montparnasse se viene, al caer la oración,
en la francesita que con un suspiro
nos vende el engrupe de su corazón.

Sueña con la pinta de Carlos Gardel…

Era el año 1933. El ensanche de la Corrientes “angosta” se acercaba inexorablemente hacia la clásica esquina de Esmeralda. (Tres años después desgajarían allí la acera norte, cuando se completó la ampliación de la calle.) Los versos de “Cele” hallaron su músico fiel para convertirlos en tango: Francisco Pracánico (1898-1971), relevante pianista del género popular y compositor de legítima vena. Los versos hablaban en presente, sin presagios: del “malevo” Muñoz, eje de una rueda conversadora de la confitería Real; del zorzal Carlitos, que andaba en planes cinematográficos para salir a esos mundos, donde otro espécimen de pájaro incendiado habría de ser su trampa mortal…

Te glosa en poemas Carlos de la Púa
y Pascual Contursi fue tu amigo fiel.
En tu esquina criolla cualquier cacatúa
sueña con la pinta de Carlos Gardel.

En el vértigo de la Corrientes “ancha”, hoy ya no queda esquina para tal aprendiz de “canchero” ni para “el hombre que está solo y espera”. Menos mal que unas plaquetas de bronce nombran al cantor inmortal y a Celedonio sobre la ochava sudeste y atestiguan que el alma porteña conjuga como algo indivisible el cruce de Corrientes y Esmeralda y la inolvidable figura de Gardel.

Pero yo sé...

Siento –y conmigo, muchos– una muy aguda y experimentada alergia por los cantores convertidos en autores. Cuando es un mal cantor el que se convierte en autor de igual calibre, nos salvamos del prurito molesto (mejorándonos en seguida) con un rápido giro del dial en el aparato de radiofonía o televisión, o nos evadimos prestamente del local de espectáculos donde formamos parte del auditorio. En cambio, el buen cantor convertido en mal autor... ¡cómo nos duele en fallida admiración, enfriado cariño y abandonado deseo de seguir apoyando a quien, hasta ese minuto fatal del “autoabastecimiento”, era merecedor de todos los halagos!

Vaya con este preámbulo el deseo de decir –y ya me tarda– que no siento la mínima alergia por Azucena Maizani (1900-1970) autora. Que me llena de alegría pensar que porque firma un par de tangos buenos yo puedo elegir hoy uno de ellos para darme el gustazo de hablar de ella. (¿“Darme”?... Darnos, ¿verdad, lector amigo?).

La “Ñata Gaucha”

Así la bautizó un ágil periodista en los comienzos de esto que ahora llaman “las revistas especializadas”. Y que se están “especializando” en profusas noticias de bebés recién nacidos de matrimonios entre locutoras

y cantantes o entre industriales y damas jóvenes del radio-tele-teatro. Creo que no traigo de los pelos la referencia, porque me sirve para decir que Azucena, la "Ñata Gaucha", tuvo la limpia franqueza de recordarnos su nacimiento humildísimo –a dos años de empezar el siglo– en una cama numerada del hospital Rivadavia. Nacimiento tan oscuro, tan del otro lado antitético de las pompas, como el del propio tango, que ella estaría signada para cantar con gloria auténtica, aparejada por sus cabales al trecho de oro que el tango hizo cuando tuvo poetas para enaltecerlo.

Azucena… La noche del 23 de julio de 1923 nació de veras iluminada por las candilejas del viejo escenario del Nacional, de la calle Corrientes, al entonar el tango Padre nuestro, de Delfino y Vaccarezza, en el sainete de este A mí no me hablen de penas. Ella podía, parafraseándolo, pedir que tampoco se las nombraran, porque las conocía todas en el rigor cotidiano. Y agregar que estaba allí cantando, con todos los derechos, ya que ella misma era la encarnación de la protagonista de aquel Maldito tango que corría los mundos con machacona letra: "En un taller feliz yo trabajaba…".

¿Feliz?… Ni a los talleres ni a sus modistillas se les puede mostrar en función de almibarada felicidad como a la maternidad de locutoras y damitas del radio-tele-teatro. Pero en todo hay compensación. Las modistillas de esos talleres cantan, con sus pobres deditos repinchados de agujas y sus más pobres espaldas encorvadas. Y algunas empezaron cantando en el taller con una dulzona vocecita como la de Raquel Meller (tan pequeña, que una salada rival diría luego que era "una voz de mesa espiritista") o con resonancia porteña como la de Azucena Maizani…

Como Raquel, salió Azucena del taller para cantar al pueblo. Las dos, hijas de las circunstancias. Aquella, en un barracón barcelonés del Paralelo. Y le bastó para volar a la gloria parisiense del Olympia, la voz pequeñita y dulzona, que sabía sofisticarlo todo. La Azucena nuestra fue a ofrecerse de partiquina en el Apolo, y Enrique Delfino que casualmente la oyó cantar se la llevó al Nacional para que le estrenara su Padre

nuestro… Pero ni aquella ni esta son inventos de un empresario avispado o de un afortunado compositor de tangos. Fue que el pueblo les dijo “¡sí!”, con todas las ganas.

El insólito destino de Azucena

Pero yo sé que metido,
vivís penando un querer,
que querés hallar olvido
cambiando tanta mujer…

La andanza de los tangos, como este de la Maizani, tiene los mismos vericuetos de la andanza humana. Caminan por calles rutilantes, a veces. Y otras, por callejones sombríos. Una audición televisiva le dio las calles luminosas al renovado transitar de “Pero yo sé…”. Una audición nochera donde el tango de Azucena consonaba bien como característica:

Llegando la noche
recién te levantas…

Y volvimos a hablar de la “Ñata Gaucha”. Porque su tango traía a las mentas una Buenos Aires céntrica donde su nombre fue nombre alto en las carteleras. Estrenó ese tango en 1928, en una temporada del teatro Astral, de la calle sin sueño, calle que era el reinado ubicuo de la cancionista favorita. De las ovaciones del Porteño, que rebotaban en un par de esquinas “clásicas”: Esmeralda y Suipacha, ella iba a buscar similares trofeos en el centenar de metros impares (en numeración y tradición ciudadanas) que se tienden desde el cruce de Paraná al de Montevideo.

Y al volver a hablar de ella, volvimos a escuchar la queja de sus labios veteranos. Se le volvía amargo el apodo de “Ñata Gaucha” en lo que trasciende corazón generoso, mano pródiga, pobreza final… Cuarenta años cantando se cerraron una noche de noviembre de 1962 en un festival

apoteótico en el mismo teatro Astral de sus grandes noches del final de los veinte. Y detrás de la noche apoteótica, con aplausos, besos y flores –todo marchitable– ...un balance triste por lo injusto. Para Azucena Maizani y para todos nosotros. El acento femenino más hondo del tango, con tanta verdad de tango que al expresarlo ella sentíase impulsada a vestir el ropaje masculino para autenticarlo, no estaba presente en el comercio fonográfico. Azucena, en su hora, grabó las principales composiciones a las que dio alma y vida, sin retaceos. Y apenas si encontramos un disco que nos devuelva a la Azucena de las glorias canoras. Un insólito destino es que sea una viaraza ocasional de autora la que habrá de mantener su renombre cuando hayan pasado los otoños de nuestro tiempo con su revolotear de hojas secas de “revistas especializadas”..., pero siga en flor la copla porteña en compás de dos por cuatro, documento palpitante de nuestro tiempo.



Gardel en Nueva York. Mientras Gardel agarra la pala para limpiar de nieve el camino, Tito Lusiardo juega con su sombrero y Alfredo Le Pera observa atentamente la escena desde el fondo. Tres retratos psicológicos.

Volver

Elijo este tango para rendir homenaje a Carlos Gardel (1890-1935), porque está estrechamente ligado a los últimos seis meses de vida del incomparable cantor y porque desde el modo infinitivo de su título impresiona mi espíritu (como impresionará tantos otros espíritus), ya que expresa la acción del retorno y lo cantaba quien fatalmente no habría de llegar a destino...

Sin querer entrar a analizar el misterio de las premoniciones –que sin duda deben ser aceptadas entre los extraordinarios fenómenos que nos conmueven a pesar de suceder fuera del alcance de nuestros sentidos–, señalo que en la postrera actuación artística de Gardel en Nueva York, que comprende su filmación de cuatro películas, entre 1934 y 1935, con argumentos de un mismo libretista, este incidió en mostrarnos al cantor encarnando personajes angustiados, y la letra de varias canciones gira sobre el tema de la pesadumbre nostálgica y, peor aún, el desolado tono tétrico. Prueba de ello son sus roles en Cuesta abajo, Tango Bar y El día que me quieras, y las estrofas de Mi Buenos Aires querido, Volver, Sus ojos se cerraron, Volvió una noche, Lejana tierra mía…

Los antecedentes del pintoresquismo ameno de Gardel –historiador canoro, preciso y amable, de la vida popular– exigían otros colores vivaces y auténticos en la paleta de sus guiones cinematográficos. Máxime que él era un cantor y no un actor. El fulmíneo éxito comercial de las primeras películas suyas en el sello Paramount –ratificación plena de la triunfal sencillez de su arte– llevó a ese apresuramiento de rodajes, derivado a la composición de un adocenado molde de obra y héroe inconsistentes, melodramáticos, barateando lo sentimental en sentimentaloide y echando sobre la fama, la simpatía innata y la voz emocional del zorzal criollo, como sobre unas anchas y aguantadoras espaldas, todo el peso especulativo de una industria multipoderosa en su renglón "for exportation". De ahí también la inconcebible omisión, en esas películas, de canciones del genuino repertorio de Gardel, clásicas favoritas del público, y en cambio, la prolífica fabricación de otras "de oficio" para las filmaciones, en las que (no sabríamos precisar por qué razones subjetivas del autor) hay una machacona tesitura lúgubre.

Su última película

Dentro de esa modalidad de tintes sombríos –que me llevó a citar las premoniciones– y también dentro de esa producción de oficio, considero

el tango Volver como una de las menos sofisticadas páginas melódicas de las que incluyó Gardel en sus películas. Pertenece al último de sus filmes: El día que me quieras, realizado en los “sets” de la Paramount, en Astoria, Long Island, Nueva York, a comienzos de 1935, bajo la dirección de cámaras de John Reinhardt y la musical de nuestro compatriota Terig Tucci, valioso colaborador en esos trabajos de Gardel. Acompañó al cantor en esa película, haciendo un doble papel de madre e hija –en dos épocas– la actriz Rosita Moreno; y en un personaje del reparto, Tito Lusiardo.

La composición del tango Volver y la situación escénica en que fue ubicado en dicha película, constituyeron una repetición de lo ya hecho con Mi Buenos Aires querido en el filme Cuesta abajo, primero de esa nueva serie de cuatro que Gardel había contratado con la Paramount y estrenado poco antes. Corrobora esto lo antedicho con respecto a la rutina del éxito fácil que primaba en la producción, explotando con reiteración los efectos de simpleza objetiva dirigidos a vastos sectores. Imitando la disposición de aquel tango, el cantor entonaba las estrofas de Volver desde la borda de un trasatlántico que avanzaba hacia Buenos Aires, ansiada meta del personaje:

Yo adivino el parpadeo
de las luces que a lo lejos
van marcando mi retorno…

A esta altura de su trabajo cinematográfico, el “ángel” de Gardel también había ganado allí el cariño de todos los que lo rodeaban en los “sets”. Era el mes de enero de 1935 y el terrible invierno neoyorquino cubría de altas capas de nieve aquellas instalaciones de Long Island. ¿Quién no ha visto en el periodismo gráfico las fotografías que muestran a Carlitos Gardel, con su voluntariosa disposición natural, armado de la correspondiente pala y ayudando a despejar los sitios de labor?

Como el pedestal de una estatua

Con El día que me quieras terminaba la filmación de la serie de cuatro producciones principales. Gardel, en el "set", desde la borda de aquel trasatlántico de escenografía, creaba con su voz impar, su figura agraciada, su corazón fervoroso, la canción del regreso a la ciudad querida…

Volver…
con la frente marchita,
las nieves del tiempo
platearon mi sien…

Olvidado de que la nieve real –extraña a la ficción de su canto y de su Buenos Aires de cinedrama– caía en esos momentos sobre los techos de los estudios neoyorquinos. Ajeno a los camarógrafos y a los utileros que lo rodeaban. ¡Cantando con unas ganas incontenibles, que desbordaban el recurso fácil de la mímica sobre el "play-back"!

Vivir…
con el alma aferrada
a un dulce recuerdo
que lloro otra vez…

Y los que allí lo rodeaban, tantos que no entendían el idioma en que cantaba, pero que sí entendían el caudal de emoción que brotaba de su pecho… todos, los técnicos y los obreros de los otros "sets", también, circundaban extasiados aquel pedazo de escenario y ponían con sus espontáneos aplausos la primera rúbrica consagratoria al tango recién nacido.

Hoy pienso que aquel pedazo de escenario de Nueva York era como el pedestal de la estatua de un amable inmortal. Un inmortal que sigue teniendo función de vida efectiva en celuloides que nunca se lloverán de olvido, y elocuencia infinita en la transcripción incesante del disco

fonográfico, que ha convertido la magia en una cosa natural y cotidiana.

Nostalgias

Al evocar los días aciagos que vivió el mundo de la primera gran guerra y la actuación coexistente de Arolas en el cabaret Montmartre, de la calle Corrientes, un nombre acudió a mi devanar de recuerdos y le doy su lugar de primer plano. El del pianista de aquel conjunto del “tigre” barraqueño. Un muchacho de dieciocho años, entonces. Juan Carlos Cobián (1895-1953).

Había estudiado en el Conservatorio Williams con altas clasificaciones. Perdió la madre cuando ella esperaba que se dedicara a la música clásica. El hogar le pareció vacío y se fue. Tenía ya la bohemia en el alma adolescente. Malvivió tocando en el “biógrafo de las Familias”, de la calle Santa Fe, donde adaptaba distintos ritmos al rodar sincopado de las películas mudas; pero con la pasión del tango metida en los tuétanos. Conoció al “tano” Genaro y anduvo con él por los cafetines abajeños, en una andanza de compás binario que sería la lumbre de su vocación definitiva. Cuando Arolas lo oyó, el “tano” se quedó sin pianista. Y en el Royal Pigall primero y en el Montmartre después, supieron de lo que era capaz en el teclado este “botija”. Así lo llamaron algunos, usando el modismo montevideano aclimatado en Buenos Aires. Y él, ni corto ni perezoso, se apuntó con su tanguito novel y de circunstancias: El botija. No pasó nada. Como compositor, se entiende; porque sí que pasó en cuanto a interés por el músico tiernito. Hasta el lugar de su nacimiento anduvo en danza. Lo creyeron porteño; no lo era. Él hablaba siempre de Bahía Blanca. “Es bahiense”, afirmaron. Un día aclaró las cosas. Había recibido la educación primaria en Bahía Blanca y luego su familia se radicó en Buenos Aires. En realidad había nacido en Pigüé. La aclaración le costó aguantarse las “cargadas” de algunos de sus compañeros, aficionados a la broma. Lo llamaban “el paisano Cruz Montiel” y le canturreaban al estilo:

En un pingo pangaré,

flete nuevo y coscojero,
güen herraje y güen apero,
y en dirección a Pigüé...

Pronto frenaron la "cachada", porque él no se quedaba corto en devolver golpe por golpe. Además, se convirtió en una carta brava del tango.

Creador de la "pausa fantaseada"

En 1919, Juan Carlos Cobián era positivamente una primera figura. En momentos en que el piano ratificaba su inclusión fundamental en el conjunto típico, desplazando a la guitarra en la función rítmica del acompañamiento, este muchacho veinteañero abría otro camino de lirismo instrumental en la melodía porteña. Se le atribuye la creación de los "solos de piano" mechados entre la ejecución orquestal tanguista. Es arriesgado, a veces, en la vasta galería de ejecutantes populares de la época heroica, iluminados por la intuición y desprovistos de envanecimiento, adjudicar méritos de creador a uno determinado. Pero bien puede acreditarse a Cobián la introducción formal de tal modalidad en la ejecución, porque, quienes aún quedan para recordarlo, certifican que era particularmente en aquella orquesta de Arolas donde, al promediar la interpretación de un tango, callaba el bandoneón del director, se apagaban los trinos del violín y el piano solista de Cobián bordaba una malla de acordes en contrapunto de notas agudas y graves, poniendo una pausa fantaseada en la realidad sensual del "canyengue".

A la edad de la conscripción, se le dio a Cobián el juego en contra. ¡Otra que "pausa fantaseada"! Ese fue un "parate" en toda la regla. Porque Juan Carlos se olvidó de que con el uniforme de milico hay que cambiar ciertas costumbres y obedecer. El título de otro tango suyo (A pan y agua) es símbolo recordativo de negras horas pasadas en el calabozo del regimiento. Después de recobrar las ropas civiles formó orquestas con suerte variada. En su haber de compositor tenía títulos de

reconocida valía: El motivo, La casita de mis viejos, Mi refugio, Shusheta… Un día se fue a Norteamérica solito de cuerpo y con el tango en el alma. Iba para imponerlo en los rascacielos; acaso en un "night-club" de un trigésimo piso. Era espinosa la aventura; se le impusieron a él y terminó haciendo jazz. De vuelta en Buenos Aires formó y dirigió una orquesta sincopada. Posteriormente colaboró en teatros revisteros.

El tango rechazado

Siguió componiendo tangos. Dándole rienda suelta a su inquietud, hizo nuevas escapadas a Nueva York, a Río de Janeiro, a ciudades de Europa. Algunas veces viajó con su íntimo amigo y colaborador Enrique Cadícamo, que al morir Gardel escribió una comedia musical inspirada en la figura del incomparable zorzal: El cantor de Buenos Aires, a la que Cobián puso música y que el empresario del teatro Smart (llamado ahora Blanca Podestá) decidió llevar a escena. El cantable leitmotiv de la obra era naturalmente un tango; no le gustó al empresario el que incluía la partitura y lo rechazó. Cobián hizo otro. La comedia se estrenó y pasó sin pena ni gloria. Al año siguiente –1936–, actuaba Cobián en una "boite" de la calle Florida entre Paraguay y Charcas, al frente de un pequeño conjunto, y les dio a conocer a sus concurrentes aquel tango rechazado por el obeso empresario teatral. Su cantor Rodríguez Lesende lo entonaba con una media voz grata y concentrado dramatismo:

> Quiero emborrachar mi corazón para apagar un loco amor
> que más que amor es un sufrir…
> Y aquí vengo para eso
> a borrar antiguos besos
> en los besos de otras bocas…

Pasado un par de meses, Nostalgias era el "caballito de batalla" de los cantores y las cancionistas del tango. El público le asignó un favoritismo que tiene vivencia indeclinable. La multiplicidad de sus inclusiones en

películas le bastan para ser una canción divulgada en el mundo entero.

Mot de la fin

No podía faltar el digno broche que dejara en descubierto el tradicional desparpajo con que se maneja un empresario. El del Smart le dijo una de aquellas noches a Cobián en la que fue confitería Real, de Corrientes y Talcahuano:

—Qué macana, che Juan Carlos… ¡Si me hubieras hecho ese tango Nostalgias para la obra, pegamos el sartenazo del año!

Tres esquinas

La llamativa vidriera del comercio musical detiene al transeúnte y le mete por los ojos la luminosa policromía de sus sobres de “long-plays”. La imaginación del transeúnte se da entonces a un divagar de hechizante sonoridad, llevando sus ojos desde una ópera de la Tebaldi a una misa criolla de Los Fronterizos, desde los blues de Miles Davis a los valses de Mantovani… Y de pronto, en medio de ese gran panorama sonoro, el transeúnte aquieta la mirada cordial en el “long-play” que está centrando la vidriera. Su carátula colorida muestra a dos hombres inconfundibles de la ciudad avanzando por señalada calle que tiene el obelisco al fondo. Son Ángel D’Agostino (nacido en 1900) y Ángel Vargas (1904-1959). La frase publicitaria del sello fonográfico brota espontánea: Dos ángeles del tango. Uno de ellos, para mayor ratificación, pertenece ya al arcano mundo angélico; pero el milagro simple de la voz grabada le da firme credencial de presencia en este mundo.

El binomio sonriente sigue avanzando desde la rapsodia multicolor que lo rodea. Viene hacia la abierta simpatía de quien, contemplándolo, lo relaciona ya en su mente con tantas interpretaciones de sabor legítimo que la orquesta típica del pianista-director y su cantor incorporan al seguro recaudo de lo inolvidable. Y para completar la grata ilusión, un vendedor del comercio musical pone ese disco en el aparato de la entrada. Suena el compás inconfundible. D’Agostino está floreándolo desde su teclado. Vargas, redivivo en su porteñismo ciento por ciento,

está cantándolo:

> Yo soy del barrio de Tres Esquinas
> viejo baluarte de un arrabal
> donde florecen como glicinas
> las lindas pibas de delantal…

Retrocedamos muchos años, a 1912, y a un paraje de Barracas, casi orillando el Riachuelo: Tres Esquinas. Es el cruce de las calles Montes de Oca y Osvaldo Cruz, conocido por ese nombre, que también le ha sido dado a la estación del ferrocarril del Sud allí situada y al café de enfrente que, con pujos de confitería, además de infusiones y copas ofrece a su clientela "vistas de biógrafo" con automatismo de imágenes y repentinas escapadas de cuadro. Una mañana de fines de ese año, un conscripto argentino cruza el Río de la Plata en un primerizo aeroplano y la hazaña que lo hace pasible de condena por desertor le asigna, en cambio, la condición de héroe. El presidente de la República lo asciende a cabo. El café Tres Esquinas cambia su nombre por el de Cabo Fels, como tantos otros locales dispares. Y al café Cabo Fels ingresa Angelito D'Agostino, de pantalón corto, como pianista a dos puntas: en la orquestina clásica y en un trío tanguero completado con flauta y violín.

Cuando el pantalón largo le dio pinta al mocito del piano, este dejó Barracas por Avellaneda e hizo amistad con El Mocho, que en las noches de domingo bailaba sobre la granza de la placita los tangos que tocaba la banda y era eje de atracción de una rueda bulliciosa. Cuando El Mocho hace yunta con La Portuguesa –una hábil y elegante danzarina– y se presentan triunfalmente bajo el rubro de "Los Undarz" en el varieté porteño de primera línea, Ángel D'Agostino los acompaña desde el piano. ¡Como para no ser tango de ley el tango que después toque D'Agostino con la típica propia!… A través de épocas y modas, su tango suena dibujando el intangible diseño de la quebrada, el ocho y la media luna.

Veinte años después

No todas las melodías porteñas que parecen haber nacido con estrella, tuvieron tan feliz lumbre en su nacimiento. Con el tango Tres Esquinas pasaría eso. En 1920 el teclado de D'Agostino ponía fondo de circunstancias en el teatro Nacional a la pieza Armenonville que representaba la compañía Arata-Simari-Franco. En una escena de culminante sugestión, tocaba Ángel un flamante tango suyo, que había titulado Pobre piba y que se hizo sonsonete común entre bastidores. Armenonville duró poco en el cartel. El tiempo pasó y el manuscrito musical de Pobre piba se trasnochó entre tantos otros manuscritos y quehaceres que ocupaban las horas, los días y las noches de su magro y movedizo autor.

Horas, días y noches trajeron años. En 1940, los amantes del tango con sabor íntimo salían en legión, al clarear las madrugadas, de la boite Chez Nous, de la calle Sarmiento, donde lo habían gustado por la orquesta de D'Agostino y la voz de Vargas, que en el orden popular eran la sensación de la radiofonía y los bailes de clubes. En un amanecer lluvioso que prolongó el corro aparcero después del cierre de la boîte, los compases de Pobre piba acudieron a los dedos errátiles de su autor, sobre el teclado memorista. Un rato antes, D'Agostino y Vargas habían recordado en la charla el cruce barraqueño de Tres Esquinas. Los dos "pararon" por allí, con relativa diferencia de épocas. El tango sonaba con su dejo compadrito, que se avenía a la evocación. Vargas lo seguía con un tarareo que le subía del pecho cálido. Y Cadícamo, que estaba en el corro embelesado, le alcanzó a los labios el primer verso, para que el cantor se lo devolviera en total inspiración creadora:

Yo soy del barrio de Tres Esquinas...

Quedó en pie el tango

En la rebautizada composición definitiva, colaboró con D'Agostino su colega Alfredo Attadía (nacido en 1914), aportando el fraseo de

bandoneón y la armonía, que añadieron particular encanto. Y fue desde su melosa interpretación que Ángel Vargas ganó el encomiástico mote de "ruiseñor de las calles porteñas".

Cuando demolieron la vetusta y abandonada estación ferroviaria de Montes de Oca y Osvaldo Cruz, un periódico encabezó así la crónica: "Echaron abajo Tres Esquinas, pero quedó en pie el tango".

Lo cual significa una bella razón de ser.

VARDARO

PUGLIESE

Foto
L. Richelme
B.A.

Orquesta Típica

Osvaldo Pugliese

Elvino Vardaro

A. De Franco

Malvina Toledo

Eladio Blanco

Jesús Arceleta

Enrique Alonso representante

Carlos Campanone

Eduardo Moreno Recitado

El recuerdo de Elena Tortolero se fue esfumando con los años. ¿Habrá existido Elena o Malena…? Afortunadamente queda este testimonio de su participación junto al sexteto Vardaro-Pugliese. En la columna de la derecha, la segunda firma es de Malena Toledo.

Malena

Malena canta el tango como ninguna
y en cada verso pone su corazón.
A yuyo de suburbio su voz perfuma;
Malena tiene pena de bandoneón…

El autor de estos versos, Homero Manzi (1907-1951) –de quien me ocuparé más extensamente en otra crónica que cierra este libro– habló poco de la protagonista de su exitosa composición cantable. Tan poco, que dejó que otros echaran a rodar historias por su cuenta. ¿Quién era Malena? Azucena Maizani cantó y grabó el tango en seguida de su aparición y no faltó quien la diera por musa inspiradora, cosa creíble pero que no resultó cierta. Alguien dijo que Malena era Nelly Ornar. Sus razones tendría… Otro dijo que Malena era una ex corista del Maipo que tuvo veleidades de cantora solista y que vivía en la calle Esmeralda, al lado del teatro. No había tal. Alguno aseguró que era brasileña. ¿Brasileña y cantando el tango “como ninguna” ?… Costaba creerlo, y sin embargo era el que se aproximaba más a la verdad. Porque siendo en realidad argentina e hija de andaluces la protagonista del afamado tango –llamada Elena Tortolero–, residió en Brasil desde su infancia porque a su padre lo nombraron cónsul español en Porto Alegre. En su educación, que fue esmerada, entraron por igual el idioma natal y el portugués. Una natural inclinación por el canto popular internacional y expresivas condiciones para ello, la decidieron en su juventud a cultivarlo profesionalmente. Adoptó el nombre de Helena de Toledo para desarrollar su carrera artística y logró destacarse en la radiofonía y el tablado escénico. Durante su actuación en un teatro de Porto Alegre introdujo con afortunada personalidad el tango en su repertorio. No fue

raro el ascendiente que esa modalidad ejerció en el público, si tenemos en cuenta que ello ocurría en la capital de Rio Grande do Sul, cuyas canciones regionales se consustancian notablemente con las nuestras. Lo que no sospecharía Helena de Toledo era que una noche, entre el anonimato masivo de sus oyentes, se incluiría un argentino –que era además un fino poeta del tango– para el cual la cancionista que él rebautizaría como Malena resultó, lejos de Buenos Aires, un emocional descubrimiento de asimilación a la canción porteña, mostrada con expresiva autenticidad física y espiritual:

Tus ojos son oscuros como el olvido,
tus labios apretados como el rencor,
tus manos dos palomas que sienten frío,
tus venas tienen sangre de bandoneón...

Esos versos los escribió nerviosamente Homero Manzi en su viaje de regreso a Buenos Aires –completando el que desde Centro América tuvo escala en Brasil–, atrapado por el encanto recién vivido y temeroso de que se desvanecieran los acuciantes fantasmas de la idea creadora, que, pasado el trance, jamás retornan.

El estreno del tango

De regreso en Buenos Aires y completada la estructura literaria del tango-canción, Manzi pone su letra en manos de Lucio Demare (1906-1974), celebrado pianista y compositor popular, que le adapta una pegadiza melodía. De las manos de Demare el flamante tango va a las de Aníbal Troilo y este lo estrena con su orquesta y la voz de su cantor Fiorentino en el inmediato Carnaval de mitad de febrero de 1942. Precisamente su registro en el fichero de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores data de veinte días después del estreno: el 6 de marzo.

Sin haber llegado aún a conocimiento de Helena de Toledo el tango

que ha inspirado, se traslada de Brasil a Cuba contratada para una serie de actuaciones. En Cuba traba amistad con el cantante Jenaro Salinas. De la amistad pasan al enamoramiento y el enlace. La unión en la vida y en el arte los lleva a compartir el andar infatigable de las giras. Estando en México se produce para ella un momento crucial de su destino. Oye allí "su tango" y se entera de las circunstancias que incidieron en su concepción. Impresionada por el vigor de la estampa que surge de esas estrofas, teme no estar a su altura y deja de cantar. Es una resolución que en ese ámbito del arte menor asombra por la extremada conciencia que la dicta.

Malena deja de ser Malena para ser sencillamente Elena Tortolero de Salinas. Con su esposo viene a Buenos Aires cuando lo contratan Radio El Mundo y los discos Odeón. La ciudad natal de ella está entonces, más que nunca, en el corazón de ambos. Fijan aquí su residencia definitiva, y Salinas, por su parte, desde aquí toma el rumbo de los caminos de América con sus boleros. Pero no por mucho tiempo. Un día de 1957 le llegará a su esposa la noticia de su muerte trágica en Caracas, y en Buenos Aires recibirá ella sus restos, que colegas y amigos argentinos acogen en el panteón de artistas de la Chacarita.

Más acá del instante milagroso

Roberto Palmer, primera voz de Los Cantores de Quilla Huasi, y su esposa Elsa, intimaron con Elena Tortolero y convivieron con ella en un departamento de la calle Maipú. El cantor tiene recuerdos de esos días y me los confía:

—Desde que la traté, no oí que ella le dijera a nadie que era la Malena del tango. Y si lo canturreó maquinalmente, alguna vez, en la intimidad, se interrumpió en seguida con la voz velada por la tristeza. No era la tristeza por haber dejado de ser la Malena cantora, sino la de comprobar la huida de la juventud. "Me duele la vejez", dijo llorando, en una ocasión. Y más le dolía porque su medio de vida era la de "representante

de artistas", que muchas veces es donde va a parar el ocaso del artista. En el trajín de las contrataciones del "varieté" –continúa Palmer– a fines de 1959, Elena Tortolero viajó a la República Oriental estando yo en gira por nuestras provincias. Ni sé cómo pudieron ubicar a mi mujer en Buenos Aires para darle la mala noticia. Elena había muerto de un edema pulmonar y su cadáver estaba en la morgue de Montevideo. Mi mujer fue allá inmediatamente, reconoció el cadáver, se hizo cargo del traslado y logró que sepultaran a Elena en el nicho de su esposo Jenaro Salinas. Eso es todo.

Esto es todo y esa es –o fue– Malena. Una mujer que Buenos Aires recién conoció en la vida común, con nombre y apellido ajenos al simple nombre que dio título a un tango, más acá del instante milagroso en que un poeta la hizo heroína melódica en labios de la gente:

> Tu canción
> tiene el frío del último encuentro,
> tu canción
> se hace amarga en la sal del recuerdo…

Y la gente nunca supo ni sabrá cómo cantaba.

Adiós pampa mía

Con infausta insistencia doblaron para el tango las campanas de hierro en las postrimerías de 1964. Las noticias de cuatro muertes conmovieron al pueblo. El 25 de septiembre, la de Anselmo Aieta; el 11 de noviembre, la de Juan de Dios Filiberto; el 26 del mismo mes, la de Julio Sosa; el 14 de diciembre, la de Francisco Canaro.

Volvía yo del velatorio de este último, por calles querenciosas –Lavalle, Paraná, Corrientes, avenida 9 de Julio…– en la madrugada sofocante que anunciaba inmediatos rigores de estío. Volvía como me ha gustado siempre volver en esa alta noche que es el filo del día: solo con mis pensamientos. Recordaba tangos de Canaro. De tantos, uno me obsediaba: bailaba y cantaba en mi mente y sobre el ritmo de mi paso…

Adiós, pampa mía...
Me voy,
me voy a tierras extrañas...

Y musitando el tango, me parecía caminar acompañado del caído paladín de nuestras melodías populares, reviviéndolo en su sólida estampa de antiguas horas que compartimos. El recuerdo del tango me trajo el de su estreno en el teatro Presidente Alvear –que poco trecho antes había dejado yo a mis espaldas–. Fue en la versión musical que en 1945 hicieron Pelay, Canaro y Mores de la vieja comedia de Enrique García Velloso El tango en París. Me remonté a otros recuerdos en la lenta caminata de la madrugada. Y pensé, sobre todo, en los episodios pintorescos y encadenados por el azar del tiempo que pueden hallarse en el embrión de un tango como este.

La comedia "El tango en París"

A fines de octubre de 1913, Enrique García Velloso recibe del más celebrado actor cómico de Buenos Aires una misiva nerviosamente escrita: "Querido Velloso: En esta carta va toda una súplica al amigo. Estoy sin obras; nadie trae nada; me encuentro desesperado. Toda mi esperanza está en usted; creo que no dejará naufragar a este su amigo que tanto lo quiere. Espero El tango en París como el pan de cada día. Un esfuerzo, Velloso, y salva a este su amigo que le quedará eternamente grato. Un abrazo, Florencio Parravicini."

Era raro tal S.O.S. del rey de los bufos. A Parra no le faltaban medios para renovar su cartel con la rápida traducción de alguna reidera "pochade" francesa. Muchas veces lo hacía por su cuenta... Pero en este caso el apuro era serio. Había vuelto de su triunfal viaje a Madrid, y debía mantener su renombre al presentarse nuevamente ante el público de su patria. Cuando enviaba esa carta ya conocía de labios del comediógrafo el argumento de El tango en París, donde se le expondría a los espectadores porteños el anverso y el reverso de la aventura de un grupo de músicos y

bailarines que acudieron a Francia tras un dorado y falaz señuelo llevando la melodía de nuestra ciudad del Plata a la siempre soñada meta de la Ciudad Luz. García Velloso, de paso por París un poco antes, había tomado contacto con el mísero final del ilusionado sueño de algunos tanguistas criollos. Eso también era un innegable pedazo de vida argentina y resolvió traérselo a la sensibilidad del público de Buenos Aires.

García Velloso correspondió al urgente llamado del amigo e invalorable intérprete, con su facundia y su pluma habituadas a los urgidos repentismos. Los cuatro actos de El tango en París se ensayaron día y noche, a tambor batiente, y la obra se estrenó días después en el teatro Argentino, de la calle Bartolomé Mitre, destinada a un prolongado éxito.

En los principales papeles actuaron con Parravicini actrices y actores que darían brillo a la escena nacional: Pierina Dealessi, Roberto Casaux, Olinda Bozán, Ada Cornaro, Enrique Muiño, César Ratti, Francisco Ducasse, Eliseo Gutiérrez. Cuenta Juan José de Urquiza, sobrino dilecto del autor: "El anecdotario de los días que precedieron y sucedieron al estreno es inagotable. Desde la lectura del segundo acto –que no estaba escrito y el autor simuló recitarlo sobre unas cuartillas ininteligibles– hasta el percance sufrido en mitad de una representación por la actriz encargada del rol de Rebeca, que dio a luz un precioso niño en un entreacto…".

La versión musical

En 1945 se ven Canaro y Pelay en una situación parecida a la de Parra treinta y dos años antes. El empresario Carcavallo les urge el debut de la compañía de comedias musicales en el Presidente Alvear y ellos no han hallado el hilo argumental que los satisfaga. El mismo Urquiza les sugiere la adaptación musical de la comedia de su tío y, con el aporte del dinamismo juvenil de Marianito Mores, se entregan con febril entusiasmo a la tarea. Apoyan la fuerza espectacular, especialmente, en el

acto que se desarrolla en un cabaret parisiense; y con afortunada idea, para ahincar más en el tono nostálgico de la obra, le dan carácter campero al tango básico que allí canta un personaje criollo llamado Alberto Arenas. Y se produce otra vez, en nuestro ambiente teatral, el impacto del tango que, por sí solo, determina el suceso del espectáculo íntegro, y que del escenario salta con irrefrenable pujanza de popularidad hacia todos los sectores.

Adiós, pampa mía, por su construcción que equilibra diestramente la dulce melodía y la armonización orquestal de resonancia –dentro de un legítimo sabor criollo–, no quedó en la limitación del éxito local. Ganó en seguida singular repercusión al exterior y revalorizó positivamente las acciones del tango porteño en la constante puja que al tope de las pizarras de los "hits" libra el arte popular universal.

El implícito bautismo

Cerraré esta nota con otro pintoresco recuerdo. El cantor que estrenó Adiós, pampa mía en el teatro, comenzaba allí su actuación con la orquesta Canaro. Y desde entonces debió seguir usando en toda su labor profesional el nombre de su rol en la obra: Alberto Arenas. Era lógico. Con ese nombre había entrado en el conocimiento de los miles y miles de renovados espectadores que desfilaban por el teatro Presidente Alvear y aplaudían ardorosamente el tango.

Sur

"–Desde la barranca de Boedo hacia el sur, se presentían Pompeya y Puente Alsina, con sus portones y sus chimeneas y sus inundaciones; y hacia el norte, el último pedazo de Almagro, escenario de José Betinoti, el pequeño muchacho zapatero que inventó, vaya a saberse cómo, la primera canción de Buenos Aires. Y al otro lado, Cochabamba arriba, las calles anchas y los árboles verdes y hasta retazos de alfalfares y quintas misteriosas. Y por San Juan, ganando río, el San Cristóbal bravo lleno de mostradores y de escudos de comité y de canchas de taba y de pedanas a cuchillo.

“Y a los cuatro rumbos, casas sin salas y corredores profundos y huecos sembrados de vidrios y latas y de hombres traídos por los mares y mujeres con pañuelos atados a la cabeza y muchachos argentinos que estaban fundando, sin saberlo, al hijo nuevo de la patria vieja. Y tal vez, este mismo cielo, esta misma mañana y las estrellas de siempre y el mismo calor de barrio y un amor parecido entre sus gentes sencillas.

“Boedo era algo así como un paso pesado que diera Puente Alsina para llegar al centro, como también el tránsito obligado de las gentes del centro cuando querían acercar el alma hasta el Riachuelo…”

Así me hablaba un día de 1947 Homero Manzi, talentoso amigo y camarada. En esos momentos hilvanaba su mente las estrofas de un tango que se llamaría Sur, y en esas palabras le subía la génesis desde el corazón.

Un porteño adoptivo

No era un hijo de Buenos Aires el que con tal fervor me hablaba de un barrio porteño. Homero Manzi (que hizo este apócope de su verdadero apellido Manzione) había nacido en Añatuya, provincia de Santiago del Estero. Pero a la vida del espíritu en vuelo, de la emoción íntima, del numen poético, nació varios años después en Buenos Aries, muchacho sensitivo avecindado al barrio de Nueva Pompeya y educado en las aulas del siempre bien recordado colegio de los Luppi. Seguidor adolescente de don José González Castillo, prohombre de la barriada, Manzi afirmó la vocación literaria en su cenáculo y un día, ya profesor normal, abandonó por ella la cátedra, como abandonaría después la carrera de Derecho cuando lo expulsaron de la Facultad por pertenecer a los rebeldes “estudiantes de alpargatas” que en 1930 desfilaban por la calle Florida para establecer distingos con otro tipo de calzado que gobernaba “de facto” al país.

Las letras de las canciones populares y los libretos de películas, con verdadera calidad, le dieron renombre exitoso. Y por otro capricho de los suyos, cuando era positivamente “alguien” en el ambiente artístico e

intelectual, se dejó crecer la barba (modalidad desacreditada por los que la usan para conseguir que hablen de ellos). Además, su gremialismo renovador lo llevó a los más altos cargos directivos de la sociedad de autores y compositores, hasta presidirla.

A fines de 1947, Homero Manzi y Aníbal Troilo (1914-1975) dos "gordos" de físico, con lirismo etéreo, daban los retoques finales a su tango Sur. Letrista y músico se comprendían en la recíproca palpitación del cariño y el arte. Su anterior composición –Barrio de tango– lo demostraba.

Ya entonces Manzi sospechaba que estaba herido de muerte. Sus camaradas más cercanos también lo sospechábamos. En una tarde triste del mes de julio de ese año, cuando sepultábamos en la Chacarita al negro "Cele", el de Mano a mano, que nos tocó despedir a Manzi y a mí con sendas oraciones en nombre de amigos y colegas de la canción popular, él me confió allí mismo, en un aparte, que había dicho su discurso sobreponiéndose angustiosamente a un repentino y terrible dolor interno, que venía a unirse a otros anteriores síntomas inquietantes.

Ilusorio retorno… y adiós verdadero

Era el anuncio del mal que no perdona. Nuestras sospechas tuvieron desgraciado aserto. Simulábamos ante él un franco optimismo en su recuperación, pero, ¿cómo podía engañarse él, con su carne dolorida sumisa al tremendo arsenal médico que lo rodeaba?… En ese estado de ánimo escribió Sur. Añorando la lozana mocedad en su barriada de adopción. Partiendo de:

> San Juan y Boedo antiguo, y todo el cielo.
> Pompeya, y más allá la inundación…

Caminando en un sueño de retorno, hacia el arrabal que amó:

Sur,
paredón y después…
sur,
una luz de almacén…

Despidiéndose del tiempo florido del idilio:

Ya nunca alumbraré con las estrellas
nuestra marcha sin querellas
por las noches de Pompeya…

Más aún. Despidiéndose de la vida, definitivamente…

Las calles y las lunas suburbanas
y mi amor y tu ventana,
todo ha muerto; ya lo sé.

En los días del Carnaval de 1948 visité a Manzi en el sanatorio donde acababa de ser operado. Le hablé del estreno afortunado de su tango. Él, hundido en el lecho, me sonreía agradecido entre las hebras de su barba, y sus ojos me decían que le gustaba más volver a la vida empujado por el halago de esas coplas de Sur que por el filoso expediente del cirujano. Salió mucho después de aquel sanatorio, cargando la sentencia ineluctable. Vivió tres años más, dos de ellos cayendo y levantándose, hasta el último resto de su dinamismo heroico; postrado el último. No había cumplido cuarenta y cuatro de edad cuando la muerte le quebró la ambición de hacer montones de cosas que estaban bullentes en su pensamiento…

Para revancha de sus manes, diré que no fue una muerte sin remedio, porque él se ha salvado del olvido.